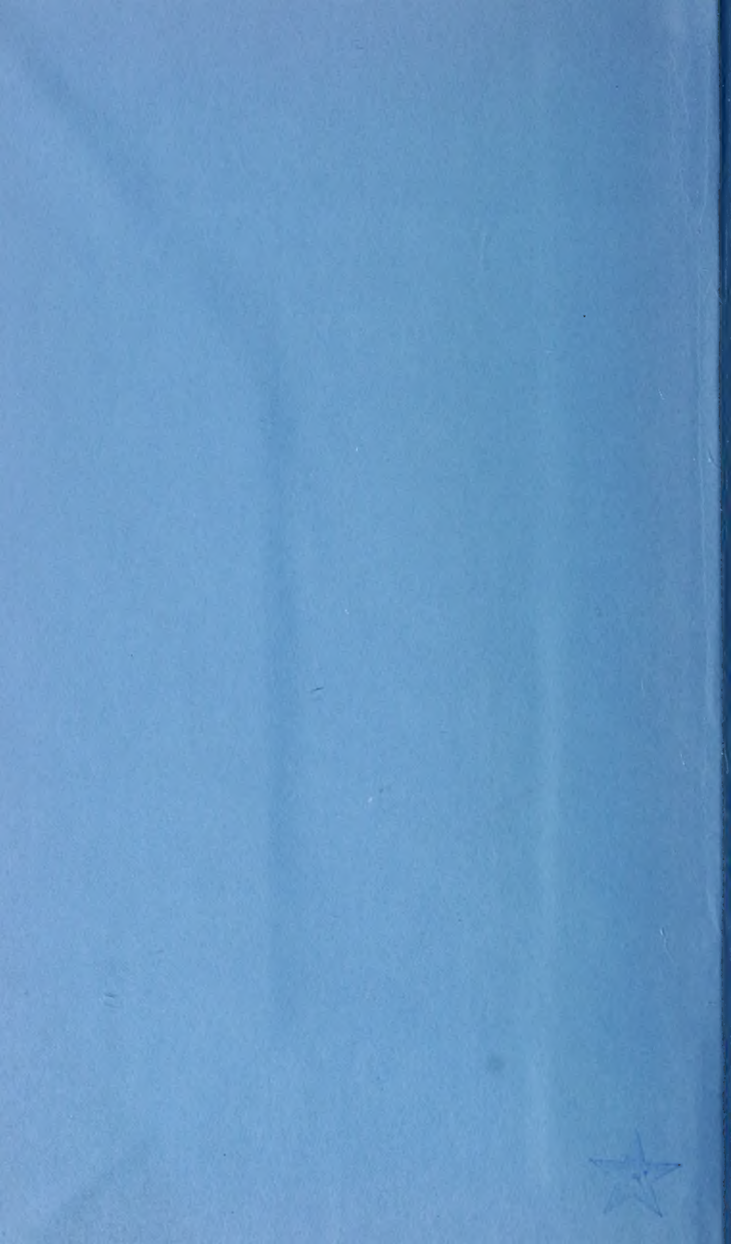




FREISCHÜTZ

Opéra en 3 actes et 6 tableaux

(Version française par Georges SERVIÈRES)

REPRÉSENTÉ AU THÉATRE DES CHAMPS-ELYSÉES (DIRECTION G. ASTRUC)
EN AVRIL 1913.

Directeur artistique de la scène : M. Ernest Van DYCK

Chefs d'orchestre : MM. Félix WEINGARTNER, Théodore MATHIEU.

Chefs du Chant : MM. GEORIS et André SALOMON.

Chefs des Chœurs : MM. Fernand LAMY et BIGOT.

Régisseur général : M. Emile DUMONTIER.

Décors de M. PAQUEREAU

DU MÊME AUTEUR

Ouvrages d'histoire et de critique musicales

RICHARD WAGNER JUGÉ EN FRANCE, 1 vol. in-18 (*Epuisé*) . . . . DECAUX

TANNHAÜSER A L'OPÉRA EN 1861. in-18. . . . FISCHBACHER

LA MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE (C. Franck, Edouard Lalo, Jules Massenet, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns). 1 vol. in-18 (*Epuisé*). . . . . HAVARD fils

WEBER (collection des *Musiciens célèbres*) 1 vol. in-8. . . . . LAURENS

EMMANUEL CHABRIER (1841-1894). 1 vol. in-18 . . . . F. ALCAN

VOYAGES

CITÉS D'ALLEMAGNE. 1 vol. in-18. . . . . . FASQUELLE

A TRAVERS L'AUTRICHE-HONGRIE (*Cités et Sites*) 1 vol. in-18. . . . . LE SOUDIER

DRESDE (collection des *Villes d'art célèbres*) 1 vol. in-4. . . . . LAURENS

HISTOIRE

L'ALLEMAGNE FRANÇAISE SOUS NAPOLÉON Ier. 1 vol. in-8 (couronné par l'Académie française) . . . . PERRIN

ROMANS

ROSELINE. 1 vol. in-18 (*Epuisé*). . . . . . . GIRAUD

RÉMIETTE. 1 vol. in-18 (*Epuisé*). . . . . . . KOLB

L'ACTION ET LE RÊVE. 1 vol. in-18. . . . . . STOCK

L'ABRACCIO ; esquisses de femmes. 1 vol. in-18. FONTEMOING

GEORGES SERVIÈRES

FREISCHÜTZ

Opéra romantique en 3 Actes

Musique de CARL-MARIA VON WEBER

Traduction du poème de FRIEDRICH KIND

PRÉCÉDÉE
D'UN HISTORIQUE DE L'ŒUVRE ET DE SES ADAPTATIONS FRANÇAISES,
ILLUSTRÉE DE 2 PORTRAITS HORS TEXTE

PRIX NET : 2 Francs



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33

LIBRAIRIE H. FLOURY
1, BOULEVARD DES CAPUCINES

1913

PERSONNAGES

	DISTRIBUTION
MAX, second veneur. Ténor................	M. SENS.
KASPAR, premier veneur. Basse..........	M. BLANCARD.
KUNO[1], forestier héréditaire du Prince. Basse.	M. DANGÈS.
KILIAN[1], riche paysan. Baryton...........	M. PETIT.
UN ERMITE. Basse........................	M. LEQUIEN.
OTTOKAR, prince régnant. Baryton (ou ténor)............................	M. RÉGIS.
SAMIEL, rôle parlé et mimé................	M. COLLET.
AGATHE, fille de Kuno. Soprano.........	Mme ROSE FÉART.
ANNETTE, jeune cousine de celle-ci. Soprano............................	Mlle VORSKA.
Deux demoiselles d'honneur d'Agathe.	

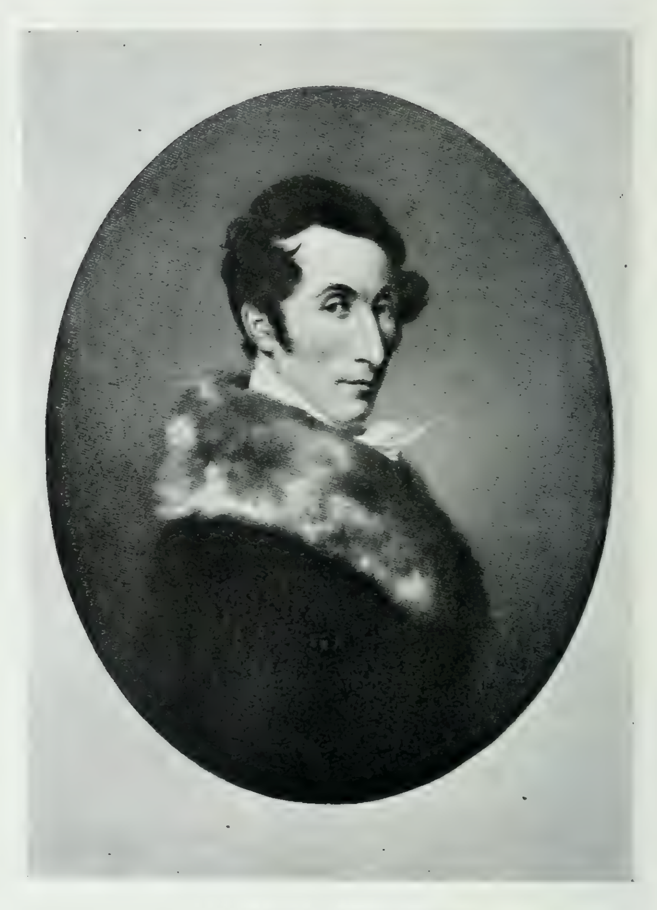
Seigneurs de la suite du Prince.
Veneurs, Demoiselles d'honneur d'Agathe, Paysans
Ménétriers, Apparitions.

Lieu de l'action : Dans les monts de Bohême.
Epoque : Peu après la fin de la Guerre de Trente ans.

Les indications scéniques : droite et gauche, s'entendent par rapport à l'acteur.

1. Prononcer : Kouno, Kiliann.

Pour la partition piano et chant, la vente ou location de la partition d'orchestre et des parties de chœurs, le droit de représentation, la mise en scène, etc. s'adresser à MM. Costallat et Cie, éditeurs de musique, 60, rue de la Chaussée d'Antin.



CARL-MARIA VON WEBER

PRÉFACE

I

Historique de « Freischütz »

A l'époque où il composa *Freischütz*, Carl Maria von Weber était *Kapellmeister* à l'Opéra de Dresde, après avoir rempli, pendant trois ans, les mêmes fonctions à Prague, où il s'était fiancé avec une jeune chanteuse du théâtre, Carolina Brandt. Originaire de Saxe, le comte Brühl, surintendant de la musique du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, avait offert à Weber la place de *Kapellmeister* à la chapelle royale de Berlin, vacante par suite de la mort de Gürlich. L'artiste avait refusé, à cause de la cherté des vivres dans la capitale prussienne, et d'autre part, après l'incendie du théâtre de Berlin (31 juillet 1817), le roi de Prusse l'avait fait avertir de ne pas compter sur cet emploi. La commande d'un opéra pour l'ouverture du *Schauspielhaus*, en construction, représentait donc une sorte de dédommagement.

Il s'agissait de trouver un poème, — jusque-là Weber n'avait pas été heureux dans le choix de ses

livrets, — et un poème qui, répondant à ses vues esthétiques, lui permît de réaliser, au moins partiellement, la fusion qu'il rêvait entre l'action, la mimique, la peinture et la musique. Depuis qu'il résidait à Dresde et fréquentait les réunions d'un cercle littéraire appelé *Liederkreis*, Weber s'était ouvert de ce projet à un avocat poète, Frédéric Kind[1]; il lui demanda d'écrire un *libretto* de *Singspiel* ou d'opéra. Kind, qui savait à peine ses notes, hésita, puis accepta la proposition. Après avoir feuilleté nouvelles, romans et contes pour y trouver un sujet, Kind s'arrêta à celui du *Freischütz*, tiré du *Gespensterbuch* (Livre des Fantômes), d'Apel et Laun[2].

Quoi qu'il en ait dit, dans son *Freischützbuch*, Kind n'eut peut-être pas le mérite de l'initiative, car ce nom seul de *Gespensterbuch* devait rappeler à Weber que, lors de la publication de ce recueil, en

1. Né à Leipzig le 4 mars 1768. Jean Frédéric Kind est mort à Dresde le 21 juin 1843. Fils d'un *Stadtrichter* (préteur), il fut destiné à la jurisprudence. Reçu avocat à Dresde en 1793, il abandonna cette professsion en 1816; deux ans après, il fut nommé conseiller aulique. La littérature l'attira; il collabora, pendant des années, à des revues, à des journaux tels que l'*Abendzeitung* et la *Morgenzeitung;* il a publié plusieurs recueils de contes et de nouvelles, des romans, des poésies, des pièces de théâtre. En fait de livrets, outre *Freischütz*, Kind a composé pour Conradin Kreutzer, *Une nuit à Grenade* et pour Marschner, le ***Voleur de bois.***

2. L'histoire du *Freischütz* date du XVIIe siècle. Elle fut recueillie au XVIIIe dans les *Unterredungen vom Reiche der Geister* (2e éd., Leipzig, 1731) (Grove's *Musical Dictionary*. Article sur Weber, par le D^r^ Ph. Spitta). Bürger en a fait le sujet d'une de ses Ballades.

1810, se trouvant au château de Neubourg, dans la vallée du Neckar, avec Al. de Dusch, il avait poussé le cri : *Eurèka !* et conjuré son ami de tirer de ce conte fantastique un scenario d'opéra. Les deux artistes avaient passé la nuit à discuter ce projet. Dusch en avait même tracé une esquisse : puis, brusquement, l'enthousiasme subit de Weber s'était refroidi et il avait délaissé le conte d'Apel pour terminer son petit opéra bouffe, *Abou-Hassan*. Lorsqu'il eut vu jouer *Freischütz*, Al. de Dusch ne fit aucune difficulté pour reconnaître la supériorité du livret de Fr. Kind sur le scenario hâtivement esquissé par lui en 1810.

Aussitôt commencé, le travail du poète fut vite achevé. Il avait écrit précédemment une *Fiancée du Chasseur*, et il l'utilisa. Il en garda le titre, qui alterna bientôt avec celui-ci : *Der Probeschuss* (le Tir d'épreuve), qui avait le mérite de mieux définir le sujet. Mais si l'attention de Weber et de Kind avait été ramenée en 1817 sur la légende du *Chasseur Noir*, c'est peut-être à cause de la publication par E. T. A. Hoffmann de ses *Contes nocturnes*[1] dont l'un, *Le Spectre fiancé*, s'inspire du récit d'Apel. J'ai fait remarquer ailleurs[2] les ressemblances singulières que l'on peut relever entre le livret de Kind et le conte d'Hoffmann :

« Si les noms des personnages sont changés, les incidents de l'action sont les mêmes ou à peu près : chute du portrait de l'aïeul Cuno qui blesse Agathe au

1. *Die Nachtstücke*, 1 vol. in-8. Berlin, 1817.

2. *Weber* (collection des *Musiciens célèbres*), 1 vol. in-8. Paris, Laurens, 1906.

front; substitution, pour la parure de la fiancée, d'une couronne mortuaire à une couronne de mariée. Il y a quelques différences dans la mise en scène de la fonte des balles. Le nombre des balles fondues est réduit de 63 à 7, et c'est encore trop, puisque Kaspar est obligé d'en consommer plusieurs inutilement, afin que la dernière, que Samiel s'est réservée, trompe l'espoir de Max. Ce qui appartient à Kind, c'est le remplacement du Chasseur Noir par Samiel, c'est la création du personnage de Kaspar, garde-chasse comme Max, c'est le dénouement heureux. »

Le livret terminé dans les premiers jours de mars, les amis du poète et du musicien furent convoqués pour en entendre la lecture. La question des honoraires fut vite réglée, du moins à l'origine.

En juillet 1817, Weber commença la composition de son œuvre. Le premier morceau qu'il ait élaboré fut le duo qui ouvre le second acte. Il identifiait dans sa pensée la joyeuse Annette avec sa Lina chérie qu'il épousa à Prague le 4 novembre suivant. Par lettres, il avait tenu la Brandt au courant de ses projets de collaboration avec Kind, et c'est elle qui, avec son instinct d'actrice, lui avait, au grand déplaisir du poète, conseillé de couper le tableau initial[1].

Kind s'était cependant résigné. A cette époque, son intimité était grande avec le jeune ménage. L'été, il allait visiter les Weber dans la maisonnette rustique qu'ils avaient louée à Klein-Hosterwitz, et plus tard,

1. Les deux scènes dont il se compose : un Monologue de l'Ermite et un Duo avec Agathe, imprimées dans le livret allemand publié chez Ph. Reclam junior, à Leipzig, figurent en appendice, page 182.

lorsque les voyages à Pillnitz fatiguèrent Weber, dans sa villa de *Cosel's Garten*, au quartier de l'*Antonstadt*, alors suburbain. Il y était appelé lorsque Weber avait composé quelque morceau de la partition; Lina ou son mari le chantait au piano. Ils ne se contentaient pas d'une collaboration au jour le jour, qui se traduisait par des romances ou des cantates de circonstance[1]; ils imaginaient d'autres opéras : ils rêvaient d'une *Ida Münster*, avec mise en scène du tribunal de la Sainte-Vehme, d'un *Cid*.

Grâce à son protecteur, le comte Vitzthum, Weber avait reçu de la Cour la commande d'un opéra sur un poème de Fr. Kind, intitulé : *Alcindor*, qui devait être joué à l'occasion du mariage du prince héritier Frédéric. Pendant le congé du comte, il fut décidé en haut lieu que l'opéra projeté pour la cérémonie serait remplacé par un concert. Weber en avait écrit quelques fragments, qui furent replacés dans ses ouvrages ultérieurs, notamment dans *Obéron*.

En principe, la *Fiancée du Chasseur* était destinée à la scène de Dresde; mais, comme la direction s'abstenait d'allusions à cet ouvrage, Weber écouta les propositions de la surintendance prussienne. Il communiqua donc le manuscrit du livret au comte Brühl qui l'agréa. C'est même à ce personnage qu'est dû, paraît-il, le choix du titre définitif : *der*

1. Fr. Kind rima pour Weber les textes de la *Jubel-Cantate*, composée à l'occasion du 50e anniversaire de l'avènement au trône du roi Frédéric-Auguste Ier et de *Natur und Liebe*, écrite pour la fête de la princesse Auguste, sa fille, en 1818.

Freischütz[1], lequel est, pour ainsi dire, intraduisible en français[2].

Weber menait à Dresde une vie très occupée. Ses fonctions de *Kapellmeister* l'obligeaient, non seulement à diriger les études et les représentations des ouvrages lyriques allemands ou français, à assurer la partie musicale du service divin aux offices de l'Eglise catholique de la Cour; mais, en outre, à composer des pièces de circonstance, des cantates ou des *Kränze* (littéralement : couronnes) pour les anniversaires et les fêtes intimes de la famille royale. Son activité musicale, obligatoire ou non, était très grande, le catalogue chronologique de ses œuvres en fait foi. De plus, il trouvait le moyen d'écrire des articles sur les opéras nouveaux, dans l'*Abendzeitung*, qui était dirigée par son ami Frédéric Kind. C'est ce qui explique que la composition de *Freischütz*, si courte qu'en soit la partition, s'échelonne sur plusieurs années, du 2 juillet 1817 au 13 mai 1820. D'ailleurs, Weber avait entrepris en même temps deux autres ouvrages dra-

1. Ou mieux : *der Freischütze* (c'est ainsi qu'il fut annoncé sur l'affiche du *Schauspielhaus*, à Berlin). Ce mot composé signifie littéralement : le tireur à balles franches.

2. Les changements apportés au titre de l'œuvre par les premiers adaptateurs résultent de cette difficulté de trouver à ce mot un équivalent en français. Un vieux Strasbourgeois m'a raconté qu'au temps de sa jeunesse, à Strasbourg, un débit de bière portait cette double enseigne :

Zum Freischütz : Au tireur magique.

Or cet équivalent baroque se rapproche plus du sens réel que le mot : Franc-tireur, qui, en français, a reçu une tout autre acception.

matiques importants : un opéra bouffe intitulé les *Trois Pinto*, qui resta inachevé, et des chœurs, intermèdes et musique de scène pour *Preciosa*, pièce espagnole d'Alex. Wolff, qui, terminée après *Freischütz*, fut jouée avant lui à Berlin, le 15 mars 1821.

La partition de *Freischütz* était achevée depuis dix mois environ lorsque, sur le désir d'une jeune chanteuse, Mlle Eunike, le comte Brühl demanda à Weber d'ajouter un morceau au rôle d'Annette. Le compositeur accéda à ce désir; mais ce fut seulement après avoir entendu à Berlin son interprète, qu'il écrivit pour elle la *Romance et Air* qui a pris dans la partition le n° 13.

Le 2 mai 1821, Weber et sa femme étaient partis pour Berlin, emmenant dans leur voiture leur fidèle chien Nero, celui-là même qui a donné son nom au spectre à quatre pattes dont s'effraie si fort la « tante défunte! » Ils y arrivèrent le 4, reçurent l'hospitalité des parents de Meyerbeer, l'ancien condisciple de Weber à Darmstadt, chez l'abbé Vogler.

Dans son *Histoire du Freischütz*, Edmond Neukomm a donné, d'après le biographe de Weber, son fils Max-Maria, de précieux renseignements sur la vie musicale à Berlin dans le premier quart du XIXe siècle, sur le milieu artistique où l'œuvre du maître allait voir le jour, sur l'influence italienne jusque-là prédominante dans le monde des *dilettanti* et la toute-puissance du directeur de la musique royale, Gasparo Spontini, contre les partisans duquel le compositeur allemand allait avoir à lutter. De plus, toute l'activité du personnel de l'Opéra était absorbée à ce moment,

par la mise en scène d'*Olympie*, tragédie lyrique de Spontini, montée avec un grand luxe de décors et de costumes. 38 trompettes sonnaient la marche du second acte, un éléphant figurait dans le défilé. Weber employa donc les loisirs que lui imposaient les retards apportés aux études de son *Freischütz*, à terminer son concerto en *fa* pour piano, le fameux *Concertstück*; il le joua lui-même, pour la première fois, le 25 juin 1821, dans la salle du *Schauspielhaus*, inaugurée depuis un mois et où, sous sa propre direction, huit jours auparavant, avait eu lieu la première représentation de *Freischütz* (18 juin 1821).

Il y avait foule à cette représentation, car l'auteur des chants patriotiques sur les vers de Th. Kœrner : *Lyre et Glaive*, et de la cantate : *Combat et Victoire*, composée pour glorifier la victoire des Prussiens sur les Français à Belle-Alliance (Waterloo) était déjà célèbre. E.-T.-A. Hoffmann, l'auteur des *Contes fantastiques*, Henri Heine, sir Julius Benedict, le compositeur anglais, élève de Weber, Mendelssohn, âgé de douze ans, y assistaient. L'ouverture produisit un effet magique, surtout la péroraison en *ut* majeur. Le premier acte fut écouté assez froidement. Au second, le duo des deux jeunes filles et la sémillante ariette d'Annette plurent aux spectateurs ; le succès alla surtout au grand air d'Agathe. Le tableau fantastique de la Fonte des Balles, malgré des maladresses de mise en scène, porta l'enthousiasme à son comble. Au troisième acte, la romance d'Agathe, l'air d'Annette furent goûtés; le *Lied* du *Jungfernkranz* fut bissé, le chœur des Chasseurs, applaudi. Après le *finale*, Weber, rappelé, comblé de fleurs et d'hommages

en vers[1], comparut sur la scène entre ses interprètes. Mmes Seidler et Eunike[2].

Le surlendemain, Weber écrivait à son collaborateur Kind : « *Victoria! Victoria!* le *Freischütz* a mis dans le noir! » lui donnait des détails sur la *première* et le remerciait de son poème qui l'avait si bien inspiré. En effet, *Freischütz* obtint un tel succès à Berlin auprès du public, que la 50e représentation fut atteinte en dix-huit mois, fait très rare sur les scènes allemandes, dont le répertoire doit être constamment renouvelé.

Mais le succès même eut pour résultat de brouiller Weber avec son collaborateur. Tout d'abord, après

1. Une de ces pièces de vers, reproduite dans plusieurs ouvrages sur Weber, se terminait par une pointe contre l'auteur d'*Olympie* : « Et quand même il ne vaudrait pas un éléphant, tu poursuis un autre et plus noble gibier! » On attribua cette pièce à un intime ami de Weber, même à Fr. Kind, alors qu'elle était en réalité de Fr. Fœrster, qui l'a reconnu dans une lettre adressée à W. Jähns, le 24 octobre 1864.

Weber insista lui-même sur cette maladroite allusion dans sa lettre de remerciements aux artistes du théâtre, insérée le 19 juin 1821 par la *Gazette de Voss*. Elle se termine ainsi : « Mes pauvres hiboux et autres innocentes créatures ne peuvent prétendre à concurrencer des éléphants! »

Cette double allusion froissa vivement l'orgueil de Spontini, et ce froissement fut l'origine de l'hostilité qu'il témoigna contre Weber lorsqu'il s'agit de représenter *Euryanthe* à Berlin.

2. Distribution : Ottokar, Rebenstein; Kuno, Mauer; Agathe, Mme Seidler; Annette, Mlle J. Eunike; Kaspar, Blume; Max, Stumer; Samiel, Hildebrand; l'Ermite, Gern; Kilian, Wiedemann; une jeune fille, Mlle Reinwald.

la lecture du poème, il avait demandé à Kind quelles seraient ses prétentions sur le chapitre des honoraires. Le poëte, ignorant des usages en matière d'opéras, répondit qu'il n'y avait même pas pensé, puis il finit par accepter 30 ducats hollandais que Weber lui adressa avec un mot très aimable[1]. Plus tard, il se repentit amèrement d'avoir, pour une somme modique, aliéné ses droits d'auteur. Calculés à la manière française, au tiers ou à la moitié de la redevance, ils l'auraient certainement enrichi. Et même s'il avait eu sa part dans la cession faite à chaque théâtre du droit de représentation moyennant un prix convenu, suivant le système allemand, il aurait encore réalisé un assez sérieux bénéfice. Quant à la partition, Weber l'avait cédée pour 60 louis d'or à l'éditeur Schlesinger de Berlin[2].

Kind s'aigrit, se laissa persuader qu'une somme de 800 thaler aurait été versée par le comte de Brühl au compositeur, comme revenant au librettiste et demanda des explications à son collaborateur. Weber démentit cette assertion qu'il traita d'absurde[3], mais

1. D'après ses biographes. Kind, dans son livre, parle de vingt ducats: le ducat valait environ 12 francs.

2. L'autographe avec le titre primitif biffé : *Die Jägerbraut* a été donné par la veuve de Weber, en 1851, au roi Frédéric-Guillaume IV. Il est à la Bibliothèque royale de Berlin, ainsi que celui du morceau ajouté pour Mlle Eunike.

3. Lui-même avait écrit au comte Brühl une lettre fière pour refuser les 100 thaler que l'Intendance royale lui offrait comme gratification, après la 50e représentation à Berlin, somme misérable comparée à celle que *Freischütz* avait fait encaisser au théâtre. (Lettre à Lichtenstein du

il éprouva sans doute quelque remords d'avoir si peu rémunéré son collaborateur, car spontanément, il lui envoya une somme de 8 frédérics d'or; Kind la refusa, par dignité. La brouille entre les deux amis ne fut cependant pas complète; ils continuèrent à se voir, mais les projets de collaboration pour *Le Cid* furent abandonnés.

Tout d'abord la presse n'avait pas cédé à l'enthousiasme spontané du public, et la partition fut très discutée. Zelter, le Directeur de l'Académie de chant, qui, par sa science technique, faisait autorité à Berlin, écrivait à Gœthe que, dans la scène de la Fonte des Balles, Weber avait tiré « *ex nihilo nihil*, de rien un colossal rien du tout! » Le poète Tieck, ami de Weber cependant, appelait *Freischütz* « le vacarme le plus antimusical qui ait jamais retenti sur la scène. » Hoffmann, compositeur lui aussi et dont l'opéra *Ondine* avait été analysé avec bienveillance par Weber en 1817, dans un article de l'*Allgemeine Musikzeitung*, fut sévère dans son compte rendu à la *Gazette de Voss*. Il y prenait le parti de Spontini et de la musique italienne, prétendait même retrouver dans *Freischütz* des passages de la *Vestale*. Quelque temps après, il eut la bonne foi méritoire de faire amende honorable dans un épilogue inséré par la même Gazette (M. Max Dubinsky l'a récemment exhumé et publié dans le *Bœrsen Courier*, de Berlin [1]). Hoffmann y reconnaît qu'on « s'assimile mieux

11 janvier 1823. *Briefe von C. M. von Weber an H. Lichtenstein*, 1 vol. in-8. Brunswick, 1900.

1. Voir le *Ménestrel*, 17 Décembre 1911.

cette musique, au fur et à mesure qu'on l'entend, » regrette de n'avoir pas assez remarqué tout d'abord « l'entrée si originale de Kaspar, dans le Trio du premier acte, » indice de l'importance que prendra le personnage, signale la conclusion en *smorzando* de la valse, etc.

Nonobstant les critiques de la presse, *Freischütz* répondait si bien aux goûts du public et à son besoin d'émancipation de l'art germanique qu'en moins de cinq ans, l'œuvre fut représentée sur toutes les scènes allemandes de quelque importance. Elle franchit bientôt les frontières de l'Empire.

Dès le 28 janvier 1822, elle était montée à Copenhague, avec une traduction due au poète Œhlenschläger, qui avait cru devoir remplacer Samiel par une personnification du Mauvais Destin et lui opposer Titania comme protectrice de l'innocence. Deux ans après, elle pénétrait en Russie, mais la censure l'interdisait presque aussitôt à Pétersbourg.

C'est au succès de *Freischütz* à Vienne et à Londres[1] qu'est due la naissance d'*Euryanthe* et d'*Obéron*, commandés à Weber, l'une par Barbaja, l'autre par Kemble. Ce dernier avait tout d'abord offert au compositeur la direction musicale de Covent-Garden (octobre 1824 à juillet 1825), avec le droit d'y

1. Joué le 26 janvier 1822 au théâtre *an der Wien*. La censure avait supprimé les rôles de Samiel et de l'Ermite. Comme l'Empereur n'aimait pas entendre sur la scène des coups de feu, les balles franches avaient été remplacées par des flèches enchantées.

Première représentation à Londres, le 22 juillet 1824.

faire représenter deux opéras nouveaux. Cette offre fut déclinée [1].

La gloire de l'auteur de *Freischütz* avait eu du retentissement, même en France. Il y eut des tentatives faites auprès de Weber pour l'amener à écrire un ouvrage en vue de l'Académie royale de musique. M. Adolphe Jullien, qui a eu entre les mains une correspondance de Weber avec la maison Schlesinger de Paris, a raconté dans un de ses livres que, dès 1823, Habeneck, directeur de ce théâtre, désirait rendre hommage au compositeur allemand si acclamé, en montant *Freischütz* à l'Opéra. Weber répondit le 15 mars 1823 que ce serait « un plaisir et un honneur pour lui d'entrer en relations personnelles avec M. Habeneck » et qu'il lui enverrait volontiers la partition, mais il était persuadé que le sujet *ne serait jamais goûté à Paris* [2]. Toutefois, ajoutait-il, « je ne répugne-

1. Lettre à Lichtenstein du 9 septembre 1824.

2. *Le Perron de Tortoni*, par J. Lecomte, 1863 ; *Paris dilettante au commencement du siècle*. 1 vol. in-8. Paris, 1884, Firmin Didot. Malgré mes recherches aux archives de l'Opéra, facilitées par l'obligeance de M. Henri Quittard, je n'ai pas trouvé trace de ce projet dans les registres de correspondance. Mais ces investigations m'ont permis de constater à quel point Weber avait raison en prévoyant que le sujet de son ouvrage ne s'accorderait pas avec les traditions de notre première scène lyrique. A cette époque, les sujets de presque tous les ouvrages, présentés ou joués à l'Académie royale de musique, sont encore empruntés à l'antiquité. Ils ont pour titres : *Lasthénie* (Hérold) ; *Diane et Endymion* (Champein) ; *Philoctète* (Reicha) ; *Ulysse à Corcyre*, qui ne fut pas reçu et *Alexandre à Babylone* de Lesueur, qui, reçu, ne fut jamais mis à la scène.

Les seules exceptions que j'ai relevées de 1822 à 1825

rais pas à mettre en musique un livret français pourvu qu'il ne heurtât pas trop mes idées. » Et il finissait sa lettre en proposant *Euryanthe*. Un diplomate attaché à la Légation de France à Dresde, Ferdinand de Cussy, avait beaucoup insisté pour engager Weber à traiter une tragédie lyrique de Désaugiers l'aîné : *La Colère d'Achille* qui, déposée aux bureaux de l'Opéra, y attendait depuis longtemps le bon vouloir d'un compositeur. Weber ne se décida pas à accepter ce sujet [1]. La proposition d'Outre-Manche était plus avantageuse, il donna la préférence à Kemble, et nul ne peut s'en plaindre, puisque sa décision nous a valu l'opéra-féerie : *Obéron*.

L'ŒUVRE

On a dit de Weber : « Weber c'est le *Freischütz*, et le *Freischütz*, c'est l'Allemagne! » La première partie de la proposition ne me paraît pas absolument vraie, je l'ai dit ailleurs; Weber n'est pas tout entier

concernent quelques ouvrages écartés par le Comité : *Achmet* de Lebrun, *Abufar* d'Aimon, *Ogier le Danois*, de Roll; une *Jeanne d'Arc* de Cournol; une *Atala* en 2 actes, réduite en un, sans résultats. Il accepta *Macbeth* de Chélard, *Ipsiboë* de Kreutzer, dont le livret était tiré du roman du vicomte d'Arlincourt si en vogue à cette époque, et *Les Deux Salem*, un acte mis en musique par Daussoigne-Méhul.

1. *Souvenirs du Chevalier F. de Cussy*, 1 vol. in-8. Paris, Plon, 1909. J'en ai parlé dans le *Guide musical* des 15-22 août 1909. Une lettre de Weber, en date du 21 février 1825, à son ami berlinois, le naturaliste Lichtenstein, fait allusion aux instances du diplomate français.

dans *Freischütz*, et il importe de connaître ses autres œuvres. Mais la seconde me semble incontestable.

« *Freischütz*, c'est l'Allemagne! » Oui, c'est bien l'Allemagne, du moins l'Allemagne romantique, l'Allemagne du premier quart du XIXe siècle. Et cette identification synthétique fut la cause de l'immense succès de l'œuvre, le vieux conte populaire ayant trouvé en Weber un interprète artistique incomparable.

Quelles sont, en effet, les caractéristiques du tempérament de Weber, celles qui marquent ses œuvres dramatiques et spécialement *Freischütz*?

D'abord, le sentiment de la nature, la *Weltseele* (âme de l'Univers), selon la belle expression de Schelling. Le second de ses opéras s'appelait : *La Jeune fille muette de la forêt*. Transformée, la pièce devint *Sylvana*: mais le personnage principal continua d'habiter la forêt, de vivre dans la solitude silvestre où résonne seulement le cor du chasseur, ce cor que Weber fera retentir dans toutes ses œuvres.

J'ai voulu rechercher quels sites avaient pu imprimer au cerveau de Weber ce sentiment de la nature, si intense dans sa musique. J'ai fait un voyage à son pays natal, la lointaine Eutin, voisine de la Baltique. Mais Weber a quitté Eutin en bas âge: il n'y est revenu que deux fois dans son existence et pour quelques semaines. Les souvenirs d'enfance n'existaient donc pas pour lui et la contrée, faiblement ondulée, où les bois alternent avec les lacs, que l'on a surnommée la « Suisse holsteinoise[1], » n'a pu,

1. J'ai décrit cette région dans mes *Cités d'Allemagne* (1 volume in-18, Paris, 1902, Fasquelle).

même en 1820, produire sur son imagination une impression grandiose. On a prétendu que la vue d'une gorge sauvage, dans les environs de Bade, lui aurait inspiré la scène de la Gorge au Loup. C'est assez peu vraisemblable, puisque la musique en fut composée dix ans plus tard. Son fils Max-Maria nous apprend que cette scène fut conçue dans un trajet de Dresde à Pillnitz, un matin où le brouillard se pelotonnait en nuées autour de sa voiture. Rien de moins « romantique, » pourtant, que le paysage paisible des bords de l'Elbe aux environs de Dresde!

Mais la nature qu'évoque *Freischütz* n'est pas cependant le riant et frais coteau sur lequel est bâtie la villa qu'habitait Weber à Klein-Hosterwitz[1]. C'est une nature mystérieuse, dont le clair-obscur se teinte de lueurs étranges, de fantasmagories diaboliques, c'est une contrée où les spectres apparaissent. Et cela aussi est une caractéristique du génie allemand. Certes, la croyance aux esprits, aux kobolds, aux fées, qui est une forme de déification des forces élémentaires, — a existé au moyen âge dans tous les pays, mais, nulle part, elle n'est aussi enracinée que dans ceux du Nord. L'âme germanique, du moins à l'époque du romantisme, est hantée par les fantômes.

Weber avait toujours eu une propension vers le

1. Maison Felsner, *Apfel-Allée*. C'était un pavillon fort modeste, élevé d'un étage sur rez-de-chaussée, entouré d'un jardin. Elle a été depuis lors augmentée d'une aile. Au-dessus de la porte, un écusson de fonte, décoré d'une lyre et l'inscription : Carl-Maria von Weber. Kohut l'a visitée et décrite dans son *Weber-Gedenkbuch*.

surnaturel. Pendant son séjour à Breslau, il avait entrepris un opéra sur le sujet de *Rübezahl*, légende des Monts des Géants, éminemment populaire en Silésie (On sait qu'il le laissa inachevé et qu'il en transforma plus tard l'ouverture sous ce titre : *Der Beherrscher der Geister* (le Souverain des Esprits). Il avait projeté de traiter pour la scène la fable de *Tannhaüser*. Il avait étudié l'*Ondine* d'Hoffmann, représentée à Berlin en 1816 et louait cet opéra d'être d'un seul jet, animé du désir d'être vrai, disait les personnages distinctement dessinés, mais en même temps « enveloppés de cette vie fantasmatique dont les douces excitations à la terreur sont le propre du légendaire[1] »

Il s'éprit à deux reprises des Histoires de Fantômes, d'Apel et Laun. Il se trouvait donc ainsi en communion de goûts avec un peuple dont la jeunesse littéraire se passionnait alors pour les romans de Tieck et de Novalis, et dont la masse se délectait aux vieux contes populaires.

Et il faut que la musique de Weber soit bien profondément imprégnée de la couleur fantastique, pour qu'elle ait, dès son exécution en France, — malgré les mutilations que lui infligea Castil-Blaze, — bouleversé si profondément non seulement l'âme ardente d'un

1. Sur *Hoffmann musicien*, on lira avec intérêt un chapitre du livre de M. H. de Curzon : *Musiciens du temps passé* (1 vol. in-18. Paris, 1899), où est précisément traduit ce compte rendu d'*Ondine* par Weber, recueilli d'ailleurs dans les Ecrits posthumes du maître (*Hinterlassene Schriften*).

Berlioz, mais même l'imagination plus pondérée d'un Théophile Gautier[1].

Mais la musique de *Freischütz* avait encore une autre prise et fort puissante sur le tréfonds de la race germanique, étant pour ainsi dire une émanation de la mélodie populaire. On sait que l'abbé Vogler avait initié son élève au *Folklore* allemand. Weber goûta si bien la saveur des *Volkslieder* qu'il lui arriva souvent d'en composer, soit en Bavière, soit en Prusse, pour une ou plusieurs voix, de les introduire dans une pièce de théâtre ou de les livrer en recueil à ses éditeurs. Les *Lieder* mêmes qu'il écrit sans nulle préoccupation d'imitation se coulent parfois si naturellement dans cette forme simple, aisée à retenir, qu'ils devinrent célèbres presque aussitôt. Tel est le cas de la *Berceuse*, du *Maienblümlein* (le muguet), du *Minnelied* (sur des vers de Voss), qui a l'élégance des *Lieder* norvégiens, ou du *Liebeslied*, composé en 1817, dont le tour annonce celui du chœur des jeunes filles de *Freischütz*, avec une grâce plus tendre, car le musicien semble y avoir exprimé l'affection que lui inspirait sa fiancée, Carolina Brandt[2].

De même, les chœurs d'hommes de l'opéra, ceux du Trio du premier acte, le chœur des Chasseurs, ont la carrure et la frappe rythmique des six chœurs à 4 voix

1. Voir plus loin, la note 1 de la page 30. De la scène de la Gorge au Loup, Gœthe disait : « Elle ne produit pas seulement de l'angoisse; il en résulte un total anéantissement chez tous les spectateurs. »

2. Voir l'étude très détaillée que j'ai publiée sur les *Lieder de Weber* dans le *Guide musical* des 20 et 27 janvier, 3 et 10 février 1907.

d'hommes, de *Lyre et Glaive*, qui, par leur caractère patriotique, avaient fait illustre en Allemagne, dès 1814, le nom de Weber.

Enfin, le dernier caractère par où la musique de *Freischütz* devait profondément émouvoir l'âme allemande, c'est le *Gemüth* dont elle est pénétrée, le *Gemüth*, cette sorte de sentiment intime, tendre, rêveur et mystique, propre à l'Allemagne et dont l'appellation est, pour ainsi dire, intraduisible en français.

Rien n'est plus simple, plus spontané, que le premier mouvement de l'air de Max : *Durch die Wälder*. La mélodie semble dessiner, pour ainsi dire, l'allure allègre du chasseur qui, par un beau matin d'automne, marche dans les guérets, d'un pas léger. Rien de plus frais, de plus gracieux que l'*andante* à 3/4 en *sol* : il évoque tout naturellement l'apparition d'une tête blonde et rêveuse, dans l'encadrement d'une fenêtre fleurie de glycines ou de vigne vierge! Rien de plus tendre que le dialogue des amoureux, dans l'*andantino* en *la bémol* du *terzetto* du second acte; c'est une idylle digne d'*Hermann et Dorothée*!

C'est du *Gemüth*, que sont animés les principaux personnages, c'est lui qui se réfléchit dans les deux Trios, dans l'air de Max au premier acte, dans celui d'Agathe au second. « Que l'auteur l'ait fait à dessein ou non, ces deux airs sont en parfaite concordance de plan et de sentiment[1], j'entends le sentiment qui attire

1. J'ai déjà exprimé cette observation dans mon *Weber*. Si j'y insiste, c'est que la critique allemande a bien voulu en constater la justesse.

l'un vers l'autre le jeune homme et sa fiancée : même amour de la nature, même tendresse rêveuse et ardente, même fonds religieux. »

Et je touche ici à l'un des caractères les plus propres à faire aimer *Freischütz* par les compatriotes de son auteur et qui, au contraire, a été le plus méconnu en France, par la faute surtout, il est vrai, des traducteurs.

Tout le rôle d'Agathe est conçu comme celui d'une jeune fille sérieuse, honnête, pieuse et qui, par sa piété, par sa charité, a mérité et obtenu, dans le premier tableau du livret de Kind, non mis en musique par Weber, — la protection de l'Ermite, cette protection céleste attachée aux roses blanches dont il lui a fait présent. Sa nature aimante, craintive et mystique, encline aux pressentiments, se manifeste dans le duo des deux jeunes filles où l'on n'admirera jamais assez la vérité d'expression, — et aussi l'habileté contrapontique avec laquelle Weber a marqué le contraste entre la sentimentale Agathe et la rieuse Annette ; elle s'exprime dans le chant suave et religieux qu'on a surnommé la « prière » d'Agathe, tant la tendresse humaine s'y épure et s'y condense en un hymne sacré ; elle se résigne aux volontés du Tout-Puissant dans les strophes du troisième acte.

A la fin de cet acte, Max, sévèrement interrogé par le Prince, se défend d'être un gredin. Imprudent, certes, mais non criminel, il a, une fois seulement, par faiblesse, entraînement, dévié de la bonne route que lui traçaient le devoir et la piété. Il mérite donc un blâme, une punition, mais non pas éternelle. Après avoir expié, il aura droit au bonheur. Cette sentence

chrétienne, c'est l'Ermite, personnage vénéré pour sa vertu, — qui la dicte, et l'acclamation des assistants la ratifie.

Tout cela ressort nettement de la pièce de Kind, soit dans les scènes parlées, soit dans les parties chantées. C'est donc abolir une partie du sens de l'œuvre, et non la moindre, que de placer comme on l'a fait trop souvent, des rimes ou des paroles quelconques sous des termes qui expriment le sentiment religieux.

Ce sentiment religieux, Weber, qui était un catholique et un croyant[1], en a été l'interprète incomparable, — tout en créant par antithèse, avec le relief le plus caractérisé, un personnage de sacripant, de mécréant; et l'*arioso* de l'Ermite, proclamant la loi de pardon, est une des plus belles inspirations d'un musicien qui devait, d'ailleurs, s'élever encore plus haut, à mon avis, dans certaines pages d'*Euryanthe* et d'*Obéron*.

Au reste, la question n'est pas de savoir si *Freischütz* l'emporte ou non comme valeur dramatique et musicale sur les deux autres grands ouvrages lyriques de Weber. Il y a au moins un mérite unique, — celui d'avoir créé un genre, — le genre à la fois germanique et romantique, — de l'opéra populaire et familier, avec mélange de réalisme et de surnaturel, qui a engendré le *Vampire* et *Hans Heiling* de Marschner, le *Hollandais volant* de Richard Wagner.

Œuvre pleine de sève et d'humaine tendresse d'un

1. Sur la dernière page de sa partition d'orchestre manuscrite, il a écrit : *Soli Deo Gloria*.

musicien de trente-quatre ans, œuvre toute vibrante de la vivacité fougueuse, de la franchise et de l'impétuosité rythmiques du style de Weber, colorée d'une harmonie originale et savoureuse, d'une orchestration caractérisée par l'emploi expressif et neuf des instruments à vent, *Freischütz* marque une date significative dans l'histoire de la musique au théâtre, le point de départ de la musique romantique.

De même qu'il crée une harmonie plus souple et plus libre, par laquelle il ouvre la voie au chromatisme wagnérien et à l'infini des modulations par les enchaînements de septièmes (et de neuvièmes), Weber, au point de vue dramatique, brise le cadre conventionnel de l'opéra.

Il serait injuste de ne pas reconnaître qu'il avait été précédé dans cette tendance par le Mozart de la *Zauberflœte* et le Beethoven de *Fidelio*. On peut même admettre qu'il y ait similitude de plan entre l'air de Pizarro et le grand air de Kaspar, entre l'air en *mi* de Léonore et le grand air d'Agathe, on peut soutenir même, comme le fait M. Kufferath[1] qu'avec le quatuor « du pistolet, » Beethoven crée le drame lyrique et constater aussi que, pour le mélange du parlé avec le chant, — caractéristique des entretiens de Kaspar et de Samiel dans la Gorge au Loup, — il a précédé Weber (duo de Rocco et de Fidelio creusant la tombe de Florestan). Mais ces précurseurs n'ont ébranlé que partiellement les fondements de l'édifice.

Weber en bouleversa l'ordonnance d'une manière plus suivie, plus systématique, non seulement dans

1. *Fidelio*, 1 vol. in-18, Paris, 1912, Fischbacher.

Euryanthe, mais déjà dans les principaux morceaux de *Freischütz*. En apparence, les conventions lyriques de l'ancien opéra y sont conservées ; même la vocalise et les mélodies concertantes (fin du Trio du 2e acte, sextuor du dernier *finale*) y tiennent encore une place importante, mais la scène n'en est pas moins le plus souvent traitée comme un tout ; elle se décompose en plusieurs fragments qui se succèdent avec une logique inusitée dans l'opéra. Si le musicien conserve encore la coupe de l'air, du duo, du trio, il y fait entrer une liberté d'allure, une alternance du récitatif libre, du récitatif mélodique et du chant proprement dit, qui prépare l'émancipation du drame lyrique. Dans sa *Lettre sur la Musique*, R. Wagner a reconnu d'ailleurs tout ce qu'il devait à son devancier. Il est regrettable que dans *Opéra et Drame*, l'auteur de *Lohengrin* ait rabaissé, très injustement à mon avis, le compositeur d'*Euryanthe*.

Dans le poème primitif de Kind, l'histoire du braconnier lié au dos du cerf abattu par l'aïeul de Kuno (voir page 116) avait été traitée en forme de ballade chantée[1]. Le compositeur craignit, si ce récit était

1. « Avec allégresse, sire Ottokar chassait en rase campagne, à travers landes et bois, lorsqu'il aperçut une forme humaine enchaînée au dos d'un cerf furieux. C'était un braconnier qui, pour donner à manger à ses enfants, avait chassé la nuit dans le domaine du roi. C'est pourquoi il avait été condamné à ce châtiment. (Le dernier vers est repris par le chœur.)

« Sire Ottokar, doué d'un cœur noble et humain, appela en hâte vers lui, d'une voix frémissante : — Quel est celui qui, d'une balle sûre, atteindra la bête sans blesser le

mis en musique, que l'auditeur n'en saisît pas la connexion avec le sujet de la pièce. Sur son désir, le texte de la ballade fut transformé en « parlé. » Cette décision prouve le sens dramatique de Weber.

En effet, il s'agissait là d'une allusion à un fait du passé, simple anecdote relative à l'institution du *Probeschuss*, mais qui n'aura aucune influence sur la marche de l'action et dont la musique aurait été dépourvue de signification dramatique. Tout autre est le cas d'*Euryanthe*, par exemple, où l'histoire de l'apparition de l'ombre d'Emma se lie au développement du drame, du *Vaisseau-Fantôme* où la ballade du Hollandais errant sur les mers résume toute l'action, et de *Lohengrin* où le récit du Graal explique la mission surnaturelle de l'envoyé céleste et détermine les conditions de son intervention.

Et cette citation m'amène à la question du *Leitmotiv*. Tout le monde sait qu'après Grétry, Spohr[1] et Hoffmann, Weber a inauguré, timidement, il est vrai, dans *Freischütz*, le système du *Leitmotiv*, que Wagner

cavalier ? Le tireur, qui donnera à mon cœur cette joie, obtiendra pour toujours la charge de forestier héréditaire ; et je lui fais cadeau sur l'heure de ce petit château.

« Mais la mort serait le prix du présomptueux dont le plomb atteindrait l'infortuné ! — L'écuyer Cuno, sans prendre garde au châtiment promis, n'écoutant que le cri de la compassion, épaule d'un cœur assuré. Le cerf tombe, frappé à mort, mais l'homme est vivant et sans blessure. »

1. Dans son compte rendu du *Faust* de Spohr, représenté à Prague le 1er septembre 1816, Weber faisait remarquer que « quelques mélodies courent à travers l'œuvre comme de légers fils conducteurs et en maintiennent l'unité d'ensemble. » (*Ecrits posthumes*.)

devait développer avec la maîtrise que l'on connaît. On peut en compter trois dans cet opéra : le thème de Samiel, c'est-à-dire les trois *pizzicati* de contrebasse ou les trois coups de timbale qui annoncent l'apparition du Chasseur Noir, le ricanement des flûtes dans la chanson à boire qui personnifiera la perversité de Kaspar, et le thème des Esprits des ténèbres, qui retentit dans l'air de triomphe de Kaspar au premier acte et dans la symphonie finale de la Gorge au Loup.

Les autres retours de thèmes que signalent les commentateurs allemands, c'est-à-dire, par exemple, la réminiscence du *Spottchor* qui paraît dans l'orchestre, au moment où Max, frémissant devant l'abîme, hésite encore à rejoindre Kaspar dans la Gorge au Loup, ne sont, selon moi, que des « thèmes rappelés. » Les critiques musicaux allemands se sont d'ailleurs laissés emporter trop loin dans leur zèle à faire de Weber un précurseur de Wagner, lorsqu'ils transforment en un *leitmotiv* une simple opposition d'accords plusieurs fois répétés, qui hache de ses stridences la *coda* de l'air de Max et l'*allegro* final de la Fonte des Balles. A ce compte, il n'y a pas de raison pour ne pas voir un *leitmotiv* dans une formule de cadence plagale, avec accord mineur de la sous-dominante, qui sert de conclusion au grand air de Kaspar (en *ré*) et qui, transposée en *mi bémol*, reparaît à la fin du Trio du second acte. Elle est peut-être venue inconsciemment sous la plume de Weber, par un phénomène d'association des idées : Kaspar attire Max dans « filets de l'Enfer » où, plus tard, esclave de sa parole, Max courra se jeter malgré les supplications d'Agathe et d'Annette.

Freischütz se distingue par une singularité bien

autrement remarquable que l'emploi du *Leitmotiv*. Dans la scène de la Gorge au Loup, Weber, qui n'était cependant point un symphoniste[1], a créé le prototype du poème symphonique à programme. Il avait toujours été attiré vers le genre descriptif. Dans l'introduction de sa cantate : *Le Premier Son*, il ne prétendait à rien moins qu'à dépeindre le chaos avant la création du monde. *Combat et Victoire* est une cantate patriotique avec « bataille » en musique, composée en l'honneur de la victoire des Prussiens à Belle-Alliance (Waterloo). Peut-être avait-il hérité ce goût pour le descriptif de son maître l'abbé Vogler, qui composait des morceaux d'orgue à titres sensationnels : *La Chute de Jéricho*, *Le Jugement dernier*, *Bataille navale*, et qui partageait les illusions de plusieurs de ses contemporains allemands ou français, sur le pouvoir descriptif des sons. Mais les essais en ce genre, même d'un Haydn, sont encore bien timides et bien conventionnels, tandis que la *Fonte des Balles* correspond, avec une plasticité musicale qui étonne encore aujourd'hui les jeunes compositeurs aux tendances les plus modernes[2], à la fantas-

1. Néanmoins, Guido Adler oppose à R. Wagner, qui traita dédaigneusement de *pot-pourri* l'ouverture de *Freischütz* article sur l'Ouverture, qu'elle est conçue « en forme sonate » avec opposition de deux thèmes, bien que la construction et le développement y soient régis par l'idée poétique. Et il la place, avec raison, au point de vue de la musique pure, plus haut que celle du *Fliegende Holländer*.

2. Ainsi, M. Louis Vuillemin, écrivait récemment dans *Comœdia* 10 février 1913, après audition au concert de la « terrible scène de la Fonte des Balles » : « Il y a là des trésors d'expression, de rythmes, d'opportunité harmo-

magorie inventée par le librettiste (Voir le livret, pages 150 à 159).

Voilà, selon moi, les principales raisons qui doivent proposer à notre admiration un ouvrage lyrique toujours vivant et goûté en Allemagne et qui méritait de n'être pas dédaigné en France, comme une partition surannée, faite pour la poussière des bibliothèques.

Mais que dis-je? *Freischütz*, si longtemps délaissé au profit des œuvres de Wagner, *Freischütz*, défiguré par des adaptations contrefaites ou parodiques qui seront examinées plus loin, a été ressuscité au concert, deux années de suite, par la baguette magique de M. V. d'Indy, qui n'avait cependant à sa disposition que l'orchestre et les chœurs de la *Schola Cantorum*; il va l'être au Théâtre des Champs-Elysées, grâce à M. Ernest Van Dyck, qui a donné des soins pieux à la direction des etudes et à la mise en scène, conforme aux traditions allemandes, d'une œuvre qui lui est chère, au zèle de tous ses collaborateurs, et au talent de l'éminent *Kapellmeister* Félix Weingartner. N'avais je pas raison d'écrire en 1906, à la fin de ma notice biographique sur Weber, que sa devise : *Resurgam* lui porterait bonheur?

nique et instrumentale. » Et dix ans plus tôt, dans son feuilleton du *Gil Blas*, à propos d'un opéra féerique de M. G. Hue, M. Claude Debussy ne conseillait-il pas à M. Albert Carré, vainement d'ailleurs, de « faire revivre la beauté du *Freischütz* » et « d'en réaliser la lumière légendaire. »

BIBLIOGRAPHIE

Outre les ouvrage cités dans ma biographie de Weber, ont été utilisés pour ce chapitre : *Das Freischutzbuch* de F. Kind, 1 vol. in-8, Leipzig, 1843, contenant l'édition définitive du poème, une autobiographie, 37 lettres de Weber, etc... : l'*Histoire de Freischutz* d'Edmond Neukomm, 1 br. in-8, Paris, 1867 : l'avant-propos, par Wittmann, du livret de F. Kind, dans l'édition Reclam, de Leipzig : *Die Dramaturgie der Oper*, de Bulthaupt (Notice sur *Freischutz*) : *Die Meister der Tonkunst* : (*Mozart*, etc., *Weber*), etc., de Carl Reinecke, 1 vol. in-4, Berlin, 1903 : *les Conférences de Guido Adler a Vienne sur R. Wagner*, traduites par Louis Laloy, 1 vol. in-8, Leipzig, 1909, enfin la biographie de C. M. von Weber par son fils Max-Maria, nouvelle édition illustrée, revue et abrégée par le Docteur Pechel, 1 vol. in-4, Berlin, 1912.

II

Les adaptations françaises de « Freischütz »

> « On ne doit toucher le génie qu'avec des mains respectueuses, comme le prêtre quand il tient l'hostie. Chaque note est sacrée, et les paroles qui ont éveillé l'inspiration du maître ne doivent pas être changées à la légère[1]. »
>
> Th. Gautier.

« Ah! s'écriait Wagner, à la fin de l'article publié en 1841, dans la *Gazette musicale*, avant l'entrée de l'œuvre de Weber au répertoire de l'Opéra, si vous pouviez, si vous vouliez voir et entendre le véritable *Freischütz* allemand, peut-être seriez-vous initiés à cette vie intime et méditative de l'âme qui est l'apanage de la nation allemande: vous vous familiariseriez avec les douces et candides émotions qui vous font tour à tour désirer la présence de la bien-aimée et la solitude des bois; peut-être comprendriez-vous cette horreur mystérieuse, ces sensations indéfinissables pour lesquelles votre langue n'a pas de nom et que, par de magnifiques décors, par des masques diaboliques, vous cherchez vainement à traduire! »

Les pages qui suivent montreront en détail quelles altérations furent infligées, pour l'accommoder au

1. *Presse* du 15 juin 1841.

goût français, au *Freischütz* de Kind et de Weber, ce *Freischütz* éminemment populaire en Allemagne et qui, dès la première heure, fut « dansé, chanté et écouté avec transport! » ce *Freischütz* qui émouvait tant l'âme juvénile de Wagner[1], ce *Freischütz* qu'il déplorait si éloquemment en 1841 de voir étirer, agrandir en spectacle d'Opéra.

FREISCHÜTZ (ROBIN DES BOIS) A L'ODÉON (1824) ET A L'OPÉRA-COMIQUE (1835)

La première représentation de *Freischütz* à Lon-

1. R. Wagner a parlé avec tendresse et émotion de Weber et de son œuvre favorite dans plusieurs de ses écrits, notamment dans la *Lettre sur la musique*. Dans *Mein Leben*, son autobiographie récemment publiée, il a ajouté à ses souvenirs sur Weber quelques détails intéressants : il dit que *Freischütz* lui donna dans son enfance la peur des revenants, que l'*ut* en *crescendo* de l'ouverture suffisait à le plonger dans l'extase, que, sans avoir appris le piano, il essayait de retrouver les airs de la partition. Présenté au maître à l'âge de neuf ans, il fait un portrait ressemblant de sa « personne frêle, délicate et immatérielle. Sa face fine, émaciée, aux yeux vifs et pourtant voilés souvent me fascinait. Son pas fortement claudicant, que j'entendais sous nos fenêtres quand le maître revenait de ses fatigantes répétitions, symbolisait, dans mon imagination, le grand artiste et en faisait pour moi un être extraordinaire et surhumain » (*Ma vie*, 1er vol. in-8, Plon, Paris, 1911). Comparer ces impressions d'enfance avec la définition par Th. Gautier, des sensations que lui procurait la musique de Weber, dans son feuilleton du 17 décembre 1866 au *Moniteur Universel*, magnifique paraphrase littéraire, rééditée dans un volume de feuilletons de Th. Gautier, intitulé : *La Musique*, 1 vol. in-18. Paris, Fasquelle, 1911.

dres avait eu lieu le 22 juillet 1824. La traduction était d'un nommé Livius. L'immense succès obtenu en Angleterre rapprocha de nous l'œuvre de Weber. Tous les éditeurs, les transcripteurs, les arrangeurs comprirent que cette partition si neuve, si originale pourrait devenir un trésor pour leur industrie, le jour où le public français serait conquis à son tour.

En ce temps-là, la grande maison d'édition Schlesinger, de Berlin, avait une succursale à Paris, 97, rue de Richelieu, qui était alors un des magasins de musique les mieux achalandés. C'est elle qui répandait en France la musique allemande, ce qui ne l'empêchait pas d'ailleurs de publier les partitions de Rossini et les opéras-comiques des musiciens français. Elle s'était donc entendue avec Weber pour la publication de la partition piano et chant de *Freischütz*. Des concurrents annonçaient des arrangements de cet opéra sous divers titres : *Le Franc Chasseur*, *La Fiancée du Chasseur*, *Le Chasseur Noir*[1].

Castil-Blaze[2], qui joignait à sa collaboration au

1. L'éditeur Hamy annonçait dans le *Journal de la Librairie* du 14 novembre 1821 un « choix d'airs favoris de l'opéra du *Freischütz* (*Le Chasseur Noir*) pour piano (œuvre LXXII), pr. 5 fr. » Le 11 septembre, il avait annoncé la mise en vente de l'ouverture et d' « une Polonaise brillante pour piano sur des idées de cet opéra. »

L'éditeur Pleyel avait publié des Variations brillantes avec introduction et finale sur la marche de l'opéra : *Le Franc Chasseur* et, quelques mois après, un Thème favori de ce même opéra (n^os^ des 26 juin et 21 août). Castil-Blaze lui-même en avait publié plusieurs fragments : un air, le trio, une scène (nº du 14 février 1824).

2. Castil-Blaze (Fr.-Henri-Joseph Blaze, dit), né le 1er

Journal des débats l'industrie plus lucrative de traducteur, rebouteur, arrangeur des opéras célèbres à l'étranger, avec ou sans autorisation des auteurs, ne pouvait manquer une si belle occasion d'exercer son industrie. Cependant, contrairement à ce que, sur la foi des *Mémoires* de Berlioz, tant de musicographes ont répété, l'idée première ne venait pas de lui. L'un

décembre 1784 à Cavaillon (Vaucluse), vint à Paris en 1799. Il suivit quelque temps les cours du Conservatoire, puis il retourna dans son pays, y remplit divers offices, enfin essaya de faire du théâtre. Le 31 décembre 1818, à Nîmes, il avait fait jouer les *Noces de Figaro* de Mozart, dont il avait tenté l'adaptation. Trois ans après, il s'emparait du *Barbier de Séville*, de Rossini, et de *Don Giovanni*, en utilisant la pièce de Molière et le livret de Da Ponte (1821) : puis d'*Otello*, de l'*Italienne à Alger* (Rossini), de *Anna de Boulen* (Donizetti). Il arrangea en opéras bouffes les *Folies amoureuses* de Regnard, la *Fausse Agnès* de Destouches (1824), *M. de Pourceaugnac* (1826). Il devait emprunter aussi à Molière *Le Médecin malgré lui*. Il avait préparé un arrangement d'*Obéron*, sous le titre *Huon de Bordeaux*, qui fut gravé en 1843, puis celui de *Fidelio*, qui a paru en 1847. Ni l'un ni l'autre ne furent représentés. Le dernier a été retrouvé à la Bibliothèque de l'Opéra par M. J. Chantavoine qui l'a analysé dans la *Revue musicale* de décembre 1901.

Tout en pillant les travaux d'autrui, par exemple le *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau, pour son *Dictionnaire de musique*, en 2 volumes, publié en 1821, l'auteur de *Pigeon vole*... volait aussi parfois de ses propres ailes. Il collabora avec Scribe au livret de la *Marquise de Brinvilliers* ; il fit paraître plusieurs ouvrages d'histoire musicale dont le meilleur est intitulé : *La Chapelle-musique des rois de France* (1832). Le premier en date : *L'Opéra en France* (1820) le fit choisir comme chroniqueur musical par le *Journal des Débats*. Il signait ses feuilletons : XXX. Castil-Blaze est mort à Paris en 1857.

des auteurs de *Robin des Bois* l'a révélé dans une confession publique faite à la *Gazette musicale*, les 9 et 16 décembre 1866.

Thomas Sauvage, alors jeune vaudevilliste débutant[1], avait eu l'idée, en 1823, de traduire le livret de Frédéric Kind. Il pensa fort judicieusement que sa version ne lui serait pas d'une grande utilité s'il ne s'abouchait avec ce qu'on appelle à Paris « un homme de théâtre, » c'est-à-dire un ravaudeur breveté des conceptions dramatiques d'autrui. Castil-Blaze, qui avait la spécialité des pastiches et des traductions lyriques, ne pouvait manquer d'avoir jeté son dévolu sur *Freischütz*. C'était le personnage avec lequel il devait s'entendre s'il voulait avoir une chance d'être joué.

Sauvage ayant fait une traduction assez fidèle du livret, où le dialogue joue, comme on le verra, un rôle important, les auteurs s'adressèrent d'abord au Gymnase, dont le directeur, Poisson, représentait certaines adaptations de Castil-Blaze. « La distribution fut ainsi arrêtée : Perrin devait chanter le rôle du ténor ; Emile Cottenet celui de la basse ; Dormeuil serait le père ; Mme Méric Lalande, la *prima donna* : Mme Dormeuil, la jeune fille. On commença les décorations ; celle de la *Gorge du Loup* fut seule achevée ; elle servit

1. Né en 1791, à Paris, mort le 1er mai 1877. Auteur dramatique et librettiste. Il collabora avec A. Thomas pour le *Caïd*, avec Ad. Adam pour le *Toréador*, avec Reber pour le *Père Gaillard*, avec Grisar pour les *Porcherons*, *Gilles ravisseur*, l'*Eau merveilleuse*. Il prit la direction de l'Odéon le 1er juin 1827 et dut la quitter un an après, les ressources lui faisant défaut.

pour deux vaudevilles : *Le Dîner sur l'herbe* et *Le Bal champêtre.* »

« Pendant ces apprêts, un directeur de province, qui avait vu de près les résultats fructueux obtenus par les traductions de Castil-Blaze, vint à Paris demander au ministre et en obtint le privilège de l'Odéon[1], avec faculté de représenter des opéras *traduits.* » Castil-Blaze, naturellement, fut amené à traiter avec cette entreprise pour ses traductions, et *Freischütz* se trouva compris dans le marché.

A cette époque, observe Th. Sauvage, le goût anglais ou allemand ne prévalait pas en France : on venait de siffler à la Porte Saint-Martin des acteurs anglais

1. « Bernard, de son vrai nom Wolf, ancien chanteur de province, ancien directeur à Bruxelles, que le public parisien avait vu débuter un an auparavant au Théâtre-Français, dans l'emploi des rois qu'il remplit un certain temps. Après avoir joué à Rouen, Bernard sollicita le 1er juillet 1823 le privilège de l'Odéon, avec le droit d'y jouer *tous les genres.* » Il l'obtint le 16 août, avec une subvention de 60.000 francs. Intelligent, actif, il remplaçait au besoin un acteur indisposé (*L'Odéon*, par Porel et Monval, 2 vol. in-8. Paris, Lemerre, 1882, chap. IV).

L'ouverture du théâtre se fit le 27 avril 1824 avec un prologue de Scribe : *Les Trois genres*, musique de Boïeldieu. « Le privilège accordé à Bernard lui donnait le droit de joindre au répertoire de l'Odéon les opéras-comiques tombés dans le domaine public et des opéras étrangers traduits » (*Mémoires* de Samson, 1 vol. in-18, Paris, 1882).

Aussi faisait-il alterner sur l'affiche des tragédies classiques ou contemporaines, comme *Fiesque* d'Ancelot, des comédies de Picard, Andrieux, Wafflard et Fulgence, des opéras-comiques de Grétry, Dalayrac, etc., et des opéras étrangers adaptés par Castil-Blaze, *Le Barbier de Séville* de Rossini (6 mai 1824), *La Pie voleuse* (2 août).

qui avaient représenté, en anglais, des pièces anglaises. Il fallut habiller *Freischütz* à la mode française. Les auteurs commencèrent par supprimer le personnage de l'Ermite, qui « au finale, n'étant pas annoncé, semble tomber des nues sans but et sans nécessité. » Celui d'Ottokar fut supprimé également comme *inutile*. Inquiet encore sur la valeur du sujet, Thomas Sauvage va trouver Scribe et le prie de revoir sa pièce. Scribe lui demande un délai de six mois. Bernard, qui ne faisait pas d'argent à l'Odéon, n'avait pas le temps d'attendre. Le débutant adresse alors son manuscrit à Mélesville, « homme honnête et loyal, » qui prédit à cette pièce étrange un gros succès ou une lourde chute, et se récuse.

Les répétitions étaient fécondes en tribulations pour les auteurs. La musique de Weber était jugée inexécutable par les artistes du chant, fort médiocres chanteurs, bons tout au plus à fredonner les musiquettes de Grétry et de Dalayrac et que leur directeur forçait à étudier tantôt les roulades rossiniennes de la *Pie voleuse* (*Gazza ladra*), tantôt la musique allemande, avec le *Sacrifice interrompu*, de Winter[1]. Les instrumentistes apercevaient dans la partition un abus « des tons jaunes, » des modulations baroques. A une répétition générale, « on découvrit que la marche villageoise du premier acte ressemblait à je ne sais quelle marche d'un de nos vieux opéras-comiques. Les musiciens refusèrent d'exécuter le morceau, y voyant une

1. Cet ouvrage fut joué le 21 octobre avec des paroles de MM. de Saur et Saint-Géniez ; la musique de Winter avait été *arrangée* par MM. Vogt et Crémont, le chef d'orchestre.

caricature indécente de l'œuvre d'un maître français. Au *finale* du troisième acte, on prétendit retrouver dans une admirable phrase le chant d'une vieille barcarolle vénitienne : *La Biondina in gondoletta*, je crois! Il fallut supprimer la phrase. Plus on ôtait, plus on était satisfait. »

« La pièce fut annoncée sous ce titre : *Le Chasseur Noir*. Un matin, Castil-Blaze accourt chez moi, bouleversé, éperdu. — Je suis ruiné, s'écrie-t-il; on édite une traduction du *Freischütz*. — Qu'importe! la nôtre s'appelle le *Chasseur Noir*. — Mais on prend notre titre! Je suis ruiné, vous dis-je! »

« Notre *Chasseur Noir* était déjà gravé. » Par conséquent, Castil-Blaze, auteur de l'adaptation, « avait mis dehors une somme considérable. Le coup, en effet, était rude, mais que faire? » Ne pouvant disputer à l'éditeur concurrent « un titre qui résulte du drame même, » les auteurs convinrent d'en chercher un autre. Conférence avec le directeur, « qui trouve son titre bon et ne veut pas qu'on le change. On cherche, on propose, on discute.... *Samiel?* — Mais le concurrent peut le prendre! — Le *Franc Archer?* — Cela n'annonce pas la couleur fantastique. — Il faudrait, dis-je alors, un personnage légendaire, populaire comme le *Robin Hood* des Anglais. *Robin des Bois*. — Bravo! s'écrie le directeur Bernard. Ça me va ! — Mais Robin des Bois est Anglais. L'action se passe en Allemagne. — N'importe, changez les autres noms! — Mais la valse? — Mettez une gigue!... » Castil-Blaze acquiesce, et le lendemain on affiche *Robin des Bois*.

Ainsi, l'aveu même de l'auteur, confirmé par le contrôle des journaux de l'époque et par le témoignage

de Samson, alors artiste à l'Odéon, montre bien la fausseté de la légende, propagée par tous les écrivains qui, sur la foi de Castil-Blaze lui-même, vont répétant que *Freischütz* échoua en France à la première représentation et ne réussit à la seconde que grâce à l'adaptation qui le transforma en *Robin des Bois*. Le *pasticcio* de Thomas Sauvage et Castil-Blaze fut annoncé *le jour de la première* sous le titre de ROBIN DES BOIS, opéra en trois actes de WEBER, et avec la distribution suivante, qui atteste le fait accompli : Reynold (Maire); Richard (Valère); Tony (Campenaut); Dick (Latappy); Robin des Bois (Edouard); Anne (Mme Valère); Nancy (Mme Letellier).

L'insuccès de la première représentation s'explique, non par le trop grand respect des arrangeurs pour l'œuvre originale (Castil-Blaze eut l'audace de le soutenir l'année suivante, dans sa réponse aux réclamations du compositeur, et de le répéter dans son livre : *L'Académie impériale de musique*, tome II), mais par des maladresses de mise en scène, des accidents comme il en arrive souvent dans les théâtres où les pièces ont été hâtivement répétées et où des chanteurs novices sont poussés sur la scène avant d'être en possession de leurs rôles. Thomas Sauvage a raconté ces anicroches avec beaucoup de verve ; elles seront rappelées plus loin. Mais, pour l'intelligence du récit, il est bon de savoir ce qu'était devenu, en français, le livret de Frédéric Kind. Nous verrons ensuite ce que Castil-Blaze avait fait de la partition de Weber et dans quelle mesure ce « *condottière* de l'art musical » avait mérité les anathèmes dont l'a accablé Berlioz [1].

1. *Mémoires*, chap. XVI; *A travers chants*.

Le lieu de l'action avait été transporté en Angleterre, dans l'Yorkshire, au temps de Charles Ier. Pour le premier acte, qui, dans l'original, se déroule dans une clairière, au milieu d'une forêt, les auteurs avait indiqué la mise en scène suivante : « A droite (de l'acteur) une taverne, une table ; au fond, une avenue ; à l'entrée, un mât surmonté d'une colombe » (Kind se contente d'une cible que le coup de feu de Kilian fait voler en éclats). Ici le coup de feu est tiré non par le paysan Dick, qui prend le rôle de Kilian, mais par *Robin des Bois*, personnage légendaire substitué à Samiel. Ce coup de maître accompli, le Grand Chasseur traverse la foule des paysans et disparaît, après « avoir jeté une bourse que Dick attrape à la volée. » Ce Dick, l'amoureux de Nancy (Annette), se laisse « honorer comme le fondé de pouvoirs du vainqueur. » Après le défilé aux sons de la marche champêtre, il entonne les couplets : *J'ai le prix de* MON *adresse*[1] ! Comme Kilian narguait Max, Dick nargue Tony, jeune garde-chasse de lord Wentworth, qui veut se précipiter sur lui.

A la scène IV, arrive Reynold, le père d'Annette (c'est-à-dire Kuno, le père d'Agathe). La scène est assez bien transposée. Richard, l'un des garde-chasse

1. Ce n'est pas tout. Un avertissement de la partition d'orchestre révèle que ces couplets, bien qu'appartenant au rôle de Dick, étaient chantés habituellement par Richard. L'auteur admet aussi que, si les choristes ne peuvent pas chanter les *hé, hé, hé!* ironiques du *Spottchor*, ou bien : *Ah! Ah! Ah! la, la, la*, on leur fera répéter à cet endroit le vers :

Des chasseurs il est le roi!

(Kaspar), dit que l'on a dû jeter un sort à Tony et conseille à celui-ci d'aller à un carrefour de la forêt, aux ruines de Saint-Dunstan, et là, d'appeler trois fois Robin des Bois, le Grand Chasseur. Reynold raconte l'histoire du forestier son aïeul, garde-chasse de lord Wentworth, aïeul du lord actuel, récompensé pour avoir abattu le cerf sur lequel était attaché un braconnier (c'est le récit même de Kuno). Dick explique le pouvoir des balles enchantées comme Kilian explique celui des *Freikugeln*, mais avec cette différence que Robin des Bois en donne *trois* et non *sept* comme Samiel : la première est en or, la seconde en argent, la troisième de plomb. « Celle-là, il la fait aller où il veut. » Les adaptateurs ayant déplacé le Trio avec chœur qu'ils avaient renvoyé à la fin de l'acte, tous les assistants sortent aux sons de la valse et entrent dans la taverne. Tony, resté seul, chante l'air de Max : *Qu'ai-je donc fait de mon courage?...* La version s'écarte du texte allemand, mais elle est admissible à la rigueur jusqu'à l'*allegro*. A cet endroit, au lieu d'exprimer le désespoir de Max, qui se sent traqué par les puissances des ténèbres, les librettistes lui faisaient dire :

> Et moi, j'irais, par ma douleur extrême,
> Désespérer celle que j'aime?
> Sort injuste! je me dévoue à ta fureur!

On voit ce que, grâce à cette traduction, deviennent les véhéments accents d'angoisse du malheureux : *Mich fasst Verzweiflung, foltert Spott! Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?*

Richard revient consoler Tony et lui chante les cou-

plets bachiques de Kaspar, traduits très approxativement avec ce refrain :

L'amour, le jeu, le bon vin,
Voilà mon joyeux refrain
Et ma philosophie !

Après quoi il boit... à Robin des Bois, tandis que Kaspar porte d'abord la santé de Kuno, puis celle d'Agathe, enfin celle du Prince.

Le dialogue en prose, si pittoresque dans le livret de Kind, est assez bien conservé, quoique abrégé. sauf que l'aigle (sur lequel Kaspar fait tirer Max) est remplacé par un vautour. Richard arrache une plume de l'oiseau et la fixe au chapeau de Tony, puis il lui donne rendez-vous à minuit, aux ruines de Saint-Dunstan.

Dans l'original, le spectateur reste sur l'idée du rendez-vous fixé à minuit, dans la Gorge au Loup, et l'air féroce de Kaspar, triomphant d'avoir pris le naïf Max dans les filets de l'Enfer, le laisse sous une impression de terreur. Castil-Blaze supprima l'air de Kaspar, qu'il plaça au troisième acte et, ramenant en scène Reynold, les gardes, les paysans, termina le premier par le Trio avec chœur[1], de manière à avoir pour l'éclat du *finale* les sonores fanfares de chasse, l'usage du temps exigeant un ensemble aux fins d'acte.

Je passe rapidement sur le duo des jeunes filles et

1. Dans ce Trio, sur le vers : *Doch mich verfolget Missgeschick* (Mais la malchance me poursuit), Castil-Blaze fait chanter à Max : *Charmant objet de mon amour, Je vais te perdre sans retour!*

sur l'ariette de Nancy. Le sens y est à peu près observé, autant que le permet l'emploi de la rime. Quant aux libertés prises avec la mélodie, j'en parlerai plus loin. Dans l'air d'Agathe, la fantaisie des librettistes s'est donné pleine carrière. Des deux petits vers interrogatifs dans lesquels Agathe, agitée, inquiète, se demande :

Wie nahte mir der Schlummer,
Bevor ich ihn geseh'n ?[1]

ils font cet alexandrin affirmatif :

Le calme se répand sur la nature entière.

La version de la délicieuse cantilène : *Leise, leise, Fromme Weise* est tellement extraordinaire qu'il faut citer les textes en regard :

PREMIÈRE STROPHE

Leise, Leise,
Fromme Weise,
Schwing dich auf zum Sternenkreise !
Lied, erschalle !
Feiernd walle
Mein Gebet zur Himmelshalle !
. . . .

Sous le voile du mystère
En ces lieux mon amant va venir.
O des nuits paisible courrière,
Guide ses pas sans le trahir !
. . . .

DEUXIÈME STROPHE

Zu dir wende
Ich die Hände
Herr ohn' Anfang und ohn' Ende !
Vor Gefahren
Uns zu wahren
Sende deine Engelschaaren !
. . . .

A mes vœux, céleste puissance,
Rends l'objet du plus tendre amour.
De son cœur tu connais l'innocence.
Veille, grand Dieu, veille sur son retour.
. . . .

Je ne parle pas des soudures pratiquées entre des vers lyriques rimés, des rimes masculines remplaçant

1. Voir la traduction. Livret, pages 140, 141.

des rimes féminines. Sans même avoir la partition sous les yeux, on pressent ce qui peut résulter dans la musique de ces violations de la prosodie. Mais ce qui confond, c'est l'inintelligence de ces arrangeurs à qui le bercement: *Leise, leise* ne fait pas sentir, à défaut même du sens des mots : *Weise, Lied*, que cette prière est un hymne, et qui, des élans pieux d'Agathe, font une invocation à la Lune, protectrice des amants.

La suite est plus proche du sens. Toutefois: *Trauter Freund, wo weilest du?* (Cher ami, où t'attardes-tu?) devient: « Seul, l'amour d'Annette veille (!), » puis, sur ces mots : *Doch wie? tauscht mich nicht mein Ohr?* au lieu de se demander si son oreille ne l'abuse pas, Annette s'écrie : « Le cerf s'éloigne épouvanté (!). » A l'*allegro*, au lieu d'exprimer son impatience fébrile, elle affirme :

Sur son front je vois le gage
Du triomphe et du bonheur.

Le dialogue à l'arrivée de Tony est abrégé et un peu modifié. Annette recommande au jeune homme, s'il échoue à l'épreuve du tir, de ne pas écouter les conseils du désespoir. Et Tony lui répond : « Comment te voir passer dans les bras d'un autre? Mylord le veut et ton père y a consenti : le vainqueur du tir sera ton époux. » Remarquer ici la profonde altération infligée au poème: Kind exige seulement, conformément à la tradition (voir le livret, page 117) que le candidat à la fonction de forestier héréditaire, fils ou gendre du titulaire, fasse un tir d'épreuve, *Probeschuss*. S'il ne réussit pas, il est éliminé. Th. Sauvage va plus loin;

il fait de l'épreuve du tir un concours ouvert à tous les tireurs. On verra plus loin ce qui en résulte au dénouement.

Annette proteste que son père ne la forcera pas. Tony se rassure, et les amoureux de chanter un duo (*allegro* en *ut* majeur) tiré de la partition d'*Euryanthe* : « Non, plus d'alarmes ! »

Nancy, qui s'était discrètement retirée, revient. Elle apprend à Annette que Tony a manqué la cible. Ecoutant aux portes, elle a entendu « un monsieur dire à son oncle Reynold : — C'est moi qui, ce soir, ai atteint le but, je suis sûr d'être aussi heureux demain, j'ai des marques certaines. Votre fille sera ma femme ! » etc. Elle a vu, par le trou de la serrure, « un grand homme, d'une figure belle, si l'on veut, mais d'un regard singulier et effrayant, enveloppé d'un grand manteau noir, et sur son chapeau flottait une grande plume de vautour, tenez ! comme vous en avez une maintenant. » Tony prend subitement son parti. — Où vas-tu ? lui demande Annette. — Aux ruines de Saint-Dunstan.

Dans le Trio, la partie de Tony n'a presque aucun rapport, quant aux paroles, avec ce que chante Max. Sur le vers : *Doch sündigt der wer Gott versucht* (mais c'est pécher que tenter Dieu !) Castil-Blaze fait dire à Annette : *Hélas ! mes pleurs pourront-ils l'arrêter ?* Dans la partie de Nancy, le sens n'est pas mieux respecté. Elle débite des paroles quelconques sur : *Willst du den Himmel observiren ?* Les derniers mots de Tony sont :

Laisse-moi partir, Richard m'attend !

Max, au contraire, ne prononce pas le nom de Kaspar ; il invoque comme prétexte la nécessité de rapporter un cerf seize-cors qu'il a tué au crépuscule (voir page 147).

Changement de tableau: du décor de la Gorge au Loup, les auteurs ont conservé le torrent traversé par un tronc d'arbre, mais ils introduisent dans le site. « à gauche, les ruines d'un édifice gothique ; au deuxième plan, dans une ogive et sur un piédestal, une statue de grandeur naturelle. » Ils imaginent en outre des modifications plus graves : d'abord, au lieu du chœur mystérieux coupé par les *Uhui* de la partition, les Esprits invisibles chantent ces vers :

Le sang de sa mère
Rougit la bruyère.
Et la fiancée,
D'un froid mortel glacée,
Descendra dans la tombe avant la fin du jour.

La scène entre Richard et Robin est à peu près semblable au dialogue entre Kaspar et Samiel, sauf qu'il lui demande *trois* balles et non sept. Mais les auteurs la font suivre d'un monologue de Richard qui nous révèle un crime de ce scélérat.

« Mon pauvre frère ! C'est elle.... Et pourtant je ne voulais pas. J'attendais le receveur de Duncaster. Savais-je qu'il l'accompagnerait ? Enfin, je recueillis son héritage. L'argent de la recette fut à moi. Mais ces richesses s'écoulèrent avec rapidité. Elles semblaient fuir mes mains homicides.... N'importe, j'en renouvellerai la source, à quelque prix que ce soit. »

Arrive Tony ; sa mère et sa fiancée lui apparaissent. Avant de procéder à la fonte des balles, Richard dit

à Tony : « Dans un moment d'oubli dont je ne suis pas à me repentir aujourd'hui, j'ai souscrit un engagement.... Le créancier est pressé et très pressant. Peux-tu me servir de caution pour avoir un délai ? » Et il lui demande sa signature.

La fonte des balles est réduite à trois ; au lieu du programme fantastique tracé par Kind : approche des oiseaux de nuit, course furieuse d'un sanglier, roues de feu jetant des étincelles, les auteurs se contentent de faire souffler la tempête et passer dans la forêt des animaux bizarres.... Ils conservent le chœur de la Chasse infernale, mais avec des paroles qui s'éloignent beaucoup du texte allemand si énergiquement rythmé :

Durch Berg und Thal, durch Schlund und Schacht,
Durch Thau und Wolken, Sturm und Nacht!
Durch Höhle, Sumpf und Erdenkluft!
Durch Feuer, Erde, See und Luft!
Joho! Wauwau! ho! ho! etc.

Il va venir, le Grand Chasseur,
Qui porte en tous lieux la terreur.
Robin des Bois,
Entends nos voix!
Viens nous guider au fond des bois!

La foudre tombe sur la statue, elle se brise, et à sa place paraît le Chasseur Noir. Il descend et tend à Richard un parchemin rouge. Richard veut faire signer Tony, que l'ouragan a précipité à terre et lui offre des balles magiques ; mais Tony se sauve « poursuivi par les démons[1]. »

Au troisième acte, les auteurs ont fait l'économie du premier tableau, celui de la chambre d'Agathe.

1. Comparer avec le livret, fin du 2e acte, page 159.

La scène représente « un rendez-vous de chasse à l'entrée de la forêt. A droite, le pavillon des bois, habitation du forestier. Du même côté, mais au troisième plan, un vieux tronc d'arbre, avec un banc de gazon. Près du piédestal, une table avec plume et encre dessus. » Annette, agenouillée devant la statue, chante :

Longtemps voilé par un nuage,
On voit enfin l'astre des cieux, etc....

Dans la scène parlée, elle ne dit rien du rêve que raconte Agathe et dont la rieuse Annette donne l'explication (Voir p. 166). Pour distraire sa cousine, Nancy lui dit une histoire « que Jeannette lui a contée. » Le récit des frayeurs de la défunte est assez bien traduit, sauf que le nom de la servante Margareth est changé en Marton[1] et celui du chien Néro en Pluton[2]. Dans l'*allegro* à 6/8 en *mi* bémol, le traducteur brise le rythme en liant les vers :

Jouissons des biens de la vie,
Profitons de nos jeunes ans !

Excepté le refrain, il le respecte mieux dans le *Lied* du *Jungfernkranz*, mais on ne peut davantage s'éloigner du texte allemand :

1. Cette servante joue de malheur avec les traducteurs : Sauvage l'appelle Marton ; Schlesinger, Isabelle ; Pacini la remplace par deux valets : Pierre, Alain ; Trianon et Durdilly lui rendent son nom, Marguerite.

2. Même observation pour le chien Nero. C'était le nom du chien de Weber. Castil-Blaze l'appelle Pluton ; Schlesinger, César ; Hasselt-Rongé, Médor.

Wir winden dir den Jungfern-	De *son* hymen, en ce beau jour,
Mit veilchenblauer Seide. [*kranz*	On prépare la fête.
Wir führen dich zu Spiel und	Portons nos vœux et notre amour
[*Tanz*	A notre aimable Annette!
Zu Glück und Liebesfreude!	De nos mains accepte cette fleur!
Schöner, grüner bis *Jungfern-*	Qu'elle soit le gage du bonheur!
Veilchenblauer Seide bis . [*kranz.*	

Les autres strophes diffèrent tout autant du texte original.

Quand les jeunes filles sont parties, arrive Richard, qui se préoccupe de faire signer à Tony sa promesse. Il chante ici l'air en *ré* de Kaspar, mais le sens des vers est dénaturé sans aucune raison. Survient Tony qui demande à Richard : — Tu as eu trois balles, cette nuit? Tu ne m'en as donné qu'une. Où sont les autres?

Richard : — La balle d'argent est dans ma carabine et j'ai chargé le pistolet avec la troisième, celle de plomb.

Tony : — Donne-moi ta carabine (En effet, il a déjà employé la balle qu'il avait à tuer un sanglier qui menaçait la vie de son oncle, Reynold). Richard lui tend le parchemin à signer en échange. Tony refuse.

Les chasseurs reviennent de la chasse. Ils rapportent un sanglier sur un brancard et chantent le chœur : *Chasseur diligent*. Dans l'original, chaque strophe est formée d'un huitain de vers de onze et douze syllabes; les auteurs les ont coupés en douze vers de cinq syllabes chacun dans lesquels la prosodie est assez mal observée et le sens violé :

Beim Klange der Hörner im Grunen zu liegen,
Den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich,

Ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,
Es stärket die Glieder und würzet das Mahl.
Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfangen,
Tönt freier und freud'ger der volle Pokal !
Io ho! Dralalalala ! etc...

Chasseur diligent,
Quelle ardeur te dévore?
Tu pars dès l'aurore,
Toujours content.
L'effroi te devance,
Ton coup est certain.
La douce espérance,
Te guide en chemin.
O peine cruelle!
Tu quittes ta belle,
Mais le soir près d'elle,
L'amour te verra, etc...

On a vu plus haut que le rôle du Prince avait été supprimé. A sa place, c'est Reynold et l'intendant de lord Wentworth, personnage muet, qui paraissent. Le premier est tout attendri à la pensée que son futur gendre lui a sauvé la vie. « Hier, dit-il, je craignais de compromettre le bonheur de ma fille; mais à présent je m'engage à unir Annette au vainqueur, bien certain que ce sera Tony. » L'épreuve du tir est ouverte à tous, et Richard doit se mettre sur les rangs. Appelé le premier, il tire et abat la colombe. Il épousera donc la fille de Reynold. Tony prend le pistolet pour se tuer. Nancy se précipite afin de détourner le coup; la balle va frapper Richard, « qui est au fond et entraîne Annette. » Stupeur générale. On dépose Annette évanouie sur le banc, sous la statue, Richard sur l'autre banc, au pied de l'arbre.

Comme le *finale* du second acte, celui du troisième fut un des morceaux les plus défigurés par les arran-

geurs. Ils avaient supprimé l'intervention de Kuno, celle d'Ottokar; en revanche, ils introduisirent dans la partition un chœur récitant.

Ciel! Richard, ta victime
Echappe à tes traits.
Descends dans l'abime,
Tu vas pour jamais
Trouver le prix de tes forfaits.

Puis Reynold proclame que :

Tony n'eut point de part
Aux noirs enchantements du perfide Richard!

Aux premiers mots que Tony dit pour sa justification, le coupable est pardonné. Le rôle de l'Ermite avait été supprimé, et sa belle phrase religieuse : *Doch, jetzt, erhebt noch eure Blicke zu dem, der Schutz der Unschuld war!* (Elevez vos regards vers Celui qui fut le soutien de l'innocence!) remplacée par ces deux vers :

Ton repentir désarme ma colère !
Viens, cher Tony, vient embrasser ton père!

Cette phrase de Reynold conduit à l'ensemble final, qui d'un acte de confiance en Dieu, devient un souhait de bonheur :

Près d'un époux et d'un tendre père,
Tu vas enfin retrouver le bonheur.

Maintenant que la donnée de *Robin des Bois* est connue, passons au récit de la première représentation à l'Odéon. Th. Sauvage en a tracé un résumé fidèle que j'abrège[1].

1. *Gazette musicale* du 16 décembre 1866.

Les décors n'étant arrivés au théâtre que le jour de la représention, à 6 heures du soir, aucun effet n'avait été répété ni réglé. Le ténor Campenaut annonce qu'il est pris d'un subit mal de gorge. Inflexible, le directeur Bernard maintient la date du 7 décembre. Une foule énorme avait envahi le théâtre, tous les artistes avaient la curiosité de connaître ce fameux opéra allemand. « Je ne pus procurer à Talma qu'un tabouret à l'orchestre, et Mlle Mars eut une loge d'angle à deux places. Le directeur faisait argent de tout. L'ouverture est enlevée. » Au lever du rideau, un coup de feu retentit et voici qu'un lourd paquet tombe des frises sur le théâtre. « Il présente l'aspect d'un dindon. Le public est profondément étonné quand il croit comprendre que le coup dirigé vers la colombe placée au bout du mât a fait tomber cette masse. » Voici l'explication. « On avait dit au machiniste : — Vous ferez tomber le *vautour* quand vous entendrez un coup de carabine. On ne lui a pas dit : au second. Au premier, il a lâché l'oiseau. » Fureur de Bernard. Il veut tuer le maladroit. On le calme. Il explique au machiniste que c'est maintenant au prochain coup de feu qu'il doit envoyer son vautour, mais que « un oiseau ne tombe pas comme un morceau de plomb, qu'il plane encore et se soutient un peu sur ses ailes affaiblies. C'est convenu.... »

Débités par un trial, les couplets de moquerie, écrits pour une basse, ne produisent aucun effet. La valse arrive, le *smorzando* est applaudi, mais l'air du ténor, enroué, ne peut parvenir jusqu'au public. Brouhaha, sifflets. Allocution du ténor. Le bruit s'apaise. « Les couplets bachiques, fort bien dits par Valère, ont un

grand succès. Nous voici au second coup de feu. Il part. Le machiniste, cette fois, fidèle à la consigne, lâche son vautour au bout d'un *fil* (lisez : une corde), ce qui lui procure un mouvement de va-et-vient, de droite à gauche, au moyen duquel il traverse plusieurs fois le théâtre, tandis que l'acteur court après lui pour arracher ses plumes. Fou rire général, au milieu duquel l'acte s'achève. »

Au second acte, le duo des deux femmes, démoralisées, passe inaperçu. Le *trio*, privé du ténor, se réduit à un *duo*. La scène infernale, qui n'a pas été réglée, n'est que burlesque.

Au troisième, l'air de basse réussit. Le chœur des Chasseurs est bissé. « La pièce marche; on la croit relevée, lorsque, dans le *finale*, le père pousse si audacieusement un large son faux qu'il est impossible d'aller plus loin, et la toile baisse dans le tumulte. »

Le directeur est au désespoir. Les auteurs tiennent conseil avec lui et l'on adopte le parti suivant : on arrêtera les représentations, on fera une nouvelle distribution; on remplacera le ténor aphone par Lecomte qui a de la voix. Ce chanteur indispensable tient la dragée haute[1]. Les auteurs se cotisent pour lui assurer la somme qu'il exige. Ils courent la nuit les bureaux de rédaction pour obtenir que l'on suspende le récit de la catastrophe et faire annoncer les nouvelles dispositions prises. Malgré leurs efforts, l'insuccès fut constaté le lendemain dans plusieurs comptes rendus (*Journal de Paris*, *Journal des Débats*, *Corsaire*). Ce journal de théâtre était favorable à la musique alle-

1. Il était engagé à l'Opéra. (*Corsaire* du 18 décembre 1824.)

mande et hostile au rossinisme. Le sujet de *Freischütz* était connu de ses lecteurs ; il leur avait donné, deux mois auparavant, l'analyse du *Chasseur Noir* de Weber. Malgré sa transformation en opéra anglais, l'ouvrage lui paraissait avoir « conservé une teinte germanique. » Après avoir exposé le sujet original et blâmé les altérations que les arrangeurs lui avaient fait subir, le *Courrier des Théâtres*[1] jugeait inconvenant que la direction eût fait annoncer Fr. Kind comme l'auteur du poème. — « Ah ! monsieur Castil-Blaze, ce n'est pas bien ! »

Devrait-on se moquer des gens qu'on assassine ?

Mais, à l'Odéon, on se remettait à l'œuvre. « Lecomte, satisfait, répétait. Bernard prenait le rôle du forestier. Les couplets de Dick étaient donnés à la première basse. » Castil-Blaze fabriquait un autre *finale* pour le troisième acte, et « le chœur des chasseurs était ramené en chœur des banquettes. La mise en scène fut plus soigneusement réglée, » de sorte qu'à la seconde représentation, donnée le 16 décembre, tout marcha à souhait et tout fut applaudi[2]. Le succès de *Robin des Bois* fut constaté par les journaux du lendemain, et la soirée du 16 fut la véritable première.

« Bravo, monsieur Bernard, s'écriait le *Corsaire*. Vous avez trouvé le *compelle intrare*. Il ne s'agit que de persister dans vos louables efforts ! » Il y persista si bien que *Robin des Bois* fut joué 142 fois dans une

1. Numéro du 8 décembre 1824.
2. *Corsaire*, *Journal de Paris* du 18 décembre.

année et qu'il eut 327 représentations à l'Odéon[1]. A vrai dire, le public y venait moins pour l'interprétation vocale, qui était faible, que pour le fantastique, les diableries de la scène infernale. « On les augmenta, dit Th. Sauvage, sans goût et sans raison. »

« La valse, écrit Berlioz dans ses *Mémoires*[2], et le chœur des Chasseurs, qu'on avait remarqués dès l'abord, firent tolérer le reste de la partition. Plus tard, la chansonnette des jeunes filles au troisième acte et la prière d'Agathe (raccourcie de moitié) firent plaisir. L'actrice chargée de ce rôle — Berlioz nomme Mme Pouilley, qui succéda à la créatrice, Mme Valère, — possédait un assez joli talent de vocalisation, mais rien de plus. Le grand air du second acte surtout, chanté par elle avec un imperturbable sang-froid, avait le charme d'une vocalise de Bordogni et passait presque inaperçu. J'ai été longtemps, avoue Berlioz, à découvrir les trésors d'inspiration qu'il renferme. » Et Th. Sauvage ajoute : « On ne commença à apprécier vraiment le côté sérieux, tendre, mélancolique et pittoresque de cette œuvre admirable que lorsque, en 1826, une cantatrice allemande, Mme Amélia Schütz, interpréta le rôle de la *prima donna* dans le sentiment et le style de l'auteur. »

« L'Odéon s'enrichit, et M. Castil-Blaze, qui avait

1. Th. Sauvage, article cité. Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*; *Mémoires* de Samson, etc... ; Sauvage exprime la conviction que ce titre de *Robin des Bois* fut pour beaucoup dans la popularité de l'œuvre, malgré le contresens de la couleur musicale avec la localité.

2. Chap. XVI.

saccagé le chef-d'œuvre, gagna plus de cent mille francs[1]. »

De même qu'à Berlin, le succès sans précédent de l'opéra de Weber avait suscité l'innovation des pipes, des tabatières *à la Freischütz*, à Paris, la vogue du même ouvrage travesti par Castil-Blaze fit naître la mode des robes rayées rouge et noir « à la *Robin des Bois.* » Le chœur des Chasseurs devint l'obsession de la rue ; on le transforma même en un cantique qui se chantait à l'église sur ces paroles[2] :

Chrétien diligent,
Devance l'aurore,
A ton Sauveur encore
Adresse tes chants,
Ave Maria,
Gratiâ plena.
La, la, la, la, etc.

Mais il ne suffit pas à Castil-Blaze de s'enrichir avec les dépouilles de Kind et de Weber. Dans le *Journal des Débats* du 1er décembre 1824, n'avait-il pas cherché à détourner le public d'acheter la partition du *Chasseur noir* publiée par la maison Schlesinger, sous le prétexte qu'elle n'était ni bonne,

1. Berlioz, *Mémoires.*

2. Ad. Jullien (ouvrage cité). Ce n'est pas tout, ce chœur, Castil-Blaze l'arrangea pour orphéon, sous ce titre : *L'Armée française;* il lui donna comme pendant *La Marine française*, adaptation de la Chasse de Lützow, dont un autre arrangeur a fait le *Chant des Corsaires.*

Sur le chœur des Chasseurs d'*Euryanthe*, Castil-Blaze a mis ces paroles : *Allons au temple du Seigneur!* et il a « parodié » sur la barcarolle d'*Oberon*, un cantique à *Notre-Dame de la Garde!* Toutes ces éditions existent à la Bibliothèque du Conservatoire.

ni complète et qu'elle ne contenait pas les morceaux écrits pour la représentation de *Freischütz* à Londres! La seule partition complète était donc la sienne. (Prix 36 fr. avec remise de 27 fr. pour les souscripteurs. Profiter de l'occasion[1]! A quoi l'éditeur répondait le 2 décembre par une protestation insérée dans le *Corsaire* et un démenti formulé par M. Livius, le traducteur anglais.

J'ai lu cette partition Schlesinger, qui forme la troisième livraison de la *Collection des chefs-d'œuvre dramatiques modernes des écoles italienne, française et allemande:* Elle est intitulée *Le Chasseur Noir*. Dans une préface qui résumait le poème de Kind, l'éditeur expliquait le sens du mot allemand *Freischütz* et la nécessité de remplacer ce vocable par un terme plus compréhensible au lecteur français.

Son édition, pour la publication de laquelle il pouvait au moins se prévaloir de l'autorisation de Weber, est très exacte comme réduction de piano et chant. Si la version française est loin d'être irréprochable, elle est au moins placée au-dessus du texte allemand et permet d'autant mieux la comparaison qu'habituellement le rythme musical et la prosodie du vers original y sont observés. Il en est ainsi, par exemple, dans le Trio du premier acte, dans le premier récit de l'air de Max.

Mais le sens est parfois trop éloigné du sens réel. C'est le cas pour l'air de Max, qui commence ainsi :

> Ah ! je suis seul ; de cette gêne
> J'ai donc pu me voir affranchir ? (?)

1. Voir le *Journal de la Librairie* du 25 décembre 1824.

Les couplets de Kilian et ceux de Kaspar sont réduits à deux. Ceux-ci sont inférieurs à ceux-là au point de vue de l'accentuation des paroles. Le rythme est faussé dans l'*allegro* de l'air de Max et dans celui de Kaspar. Le traducteur y remplace le mot : *Triomphe!* par : *Bientôt!*

Au début du second acte, le portrait de l'aïeul Kuno devient celui du « père d'Agathe. » La réponse sentimentale de la jeune fille à Annette et le *scherzando* ne sont pas mal rendus. L'ariette d'Annette est bien rythmée, mais de style vieillot. Dans l'air d'Agathe, les deux premiers vers sont passables, tous les autres inexacts. Le traducteur détruit aussi le rythme du *Leise*, *leise*, soude les vers brefs de Kind pour en faire des vers de huit syllabes. Les divers récits qui coupent le grand air d'Agathe et dont il est nécessaire, en raison du caractère descriptif de la musique, de comprendre le sens, sont dénaturés ou bien, lorsque le sens est rendu, l'effet n'est obtenu qu'au moyen de syllabes et de notes ajoutées, et l'auteur place à tort et à travers des rimes féminines sous des désinences masculines, et inversement. Il y a des cocasseries dans les vers comme celles-ci :

Ses yeux ne voient point la tourelle.
Ciel! les couleurs
De mille fleurs
Ont couronné sa tête altière!
Sans doute il obtint le prix de la carrière!

Dans le Trio, le rythme du *cantabile* est assez bien rendu, mais avec des notes ajoutées. Les paroles d'Annette, qui expriment si bien son caractère enjoué, sont remplacées par des phrases quelconques. *Leb' wohl!*

(Adieu !) est rendu par : « Bonsoir ! » La recommandation des jeunes filles à Max : *Denk' an Agathens Wort!* devient : « Pense à te contenir ! »

Le *finale* de la Gorge au Loup comporte de nombreuses critiques. Les vers du chœur des Esprits invisibles sont ridicules ; l'invocation de Kaspar à Samiel n'est satisfaisante qu'au début. Mieux prosodié que dans la version C. Blaze, le récit de Max est plus mal traduit. L'auteur traite de « vallon » la *Wolfsschlucht!* O classique renforcé ! *Sie springt in den Fluss!* est remplacé par : « Agathe *dans l'onde* apparaît[1] !... » Au-dessus du mot *Hinab!* on lit : « Je pars ! » tandis que Max accourt, au contraire, vers Kaspar qui l'attend. Le rythme si énergiquement scandé, du chœur des Chasseurs infernaux, est détruit par des syllabes et des notes ajoutées.

Au troisième, il y aurait des observations semblables à formuler sur la version de la Romance et air, du chœur des jeunes filles, du chœur des Chasseurs. Le style est plat et vieillot, le sens approximatif, les fautes de prosodie fréquentes ; mais, dans l'ensemble, la partition est respectée, à part quelques retouches aux parties vocales. Il y a, çà et là, dans le *finale*, des défectuosités de détail, des expressions robustes affadies, mais le sens général est observé, et le morceau est au moins conservé intégralement. Après les ravages qu'il avait opérés dans la musique de Weber pour en faire *Robin des Bois*, il fallait

1. Il est plaisant de rapprocher de cette traduction la version Durdilly. Au même endroit Max s'écrie : « Agathe *est tombée* au torrent ! » Par accident, sans doute ?

donc à Castil-Blaze une certaine audace pour accuser cette édition d'être incomplète !

J'ai déjà exposé les modifications infligées au livret; je vais énumérer les sévices commis sur la partition. Ayant changé l'ordre des morceaux dans le premier acte, Castil-Blaze avait eu l'idée de renvoyer au troisième l'air de Richard (Kaspar). Dans cet air comme dans celui de Max, les accents sont déplacés, le dessin mélodique est altéré par la nécessité d'y ajuster un texte de fantaisie. Dans le Trio du premier acte, sur ces mots de Kuno à Max : *Mein Sohn, nur Muth! Wer Gott vertraut, baut gut!* auxquels la musique donne tant de fermeté, Castil-Blaze prodigue les syllabes... et les notes, affadissant ainsi le robuste rythme webérien. Il retouche la deuxième phrase de Max; il détruit, dans le chœur écrit sur la fanfare des cors, le rythme de l'original : *Wir lassen | die Hörner | erschallen* avec ces accents faux : « Le cor retentit dans les bois. »

Au second acte, il retouchera le duo des deux jeunes filles pour y ajuster ses paroles. Il intitule : *Polonaise* l'ariette d'Annette qui est un boléro[1]. J'ai exprimé plus haut mon avis sur les altérations infligées au rythme dans l'air d'Agathe (Annette). La partie vocale est changée dans la prière à chaque chute de phrase; la symétrie en est abolie; les récits subissent de nombreuses transformations, et pour s'ajuster à quelles

1. Considéré comme une Polonaise, par Aug. Reissmann, ce rythme, d'après le dernier biographe de Weber, M. Gehrmann, serait celui d'un boléro. C'est aussi mon avis.

absurdités ! » Sur : *O Süsse Hoffnung! Neu belebter Muth!* (O douce espérance, mon courage renaît !), le librettiste écrit froidement : « Les orages de la nuit ne l'ont pas retenu ! » (Tony.) Sur *Könnt' ich zu hoffen wagen?* (Pouvais-je oser concevoir cette espérance?) qui est une interrogation, il place une affirmation :

> Cher objet de ma tendresse,
> Ton courage, ton adresse

qui se lie avec les vers suivants, alors que le sens musical est resté suspendu par un point d'orgue sur un accord de septième de dominante. On voit à quelle série de contresens musicaux peut conduire l'adaptation de paroles toutes différentes sur des récits d'une signification absolument définie[1].

C'est au *finale* du second acte que les méfaits de l'arrangeur ont sévi davantage. Les gémissements du chœur invisible : *Uhui !* sont remplacés par les deux notes de : *Parais !* Le sinistre rythme uniforme du chœur fatidique est détruit par la fantaisie du traduc-

1. Dans son article du *Temps* (26 janvier 1875) sur une reprise du *Freischütz*, J. Weber rappelait l'avertissement placé par Castil-Blaze en tête de sa partition d'orchestre et dans lequel il rejetait allègrement la responsabilité sur son collaborateur, Th. Sauvage : « Il est facile de voir que les vers contenus dans le livret n'ont, le plus souvent, *aucun rapport de sens, de rythmes et de mesure avec la musique de Weber.* » Ce qui ne l'empêchait pas d'ajouter cette recommandation : « Je prie MM. les directeurs de veiller à ce que le texte de la partition, *le seul que j'avoue, soit suivi exactement.* » Elle avait paru à son domicile, 9, rue du Faubourg-Montmartre.

teur. Alors que, dans la deuxième mesure de chaque phrase, le temps fort est reporté par Weber sur le troisième temps, Castil-Blaze le place au premier, sur une blanche, suivie d'une noire au troisième, pour l'*e* muet, substituant une platitude à un accent incisif et émouvant. Mais le crime sans nom, c'est la suppression de l'invocation chantée de Kaspar à Samiel, remplacée par une scène parlée, et de tout le mélodrame subséquent, aux rythmes brisés si originaux. La musique reprend à la mesure précédant la phrase de cor qui coïncide avec l'arrivée de Max. Son magnifique récit est dénaturé par des transpositions, des altérations mélodiques ; elles affectent jusqu'à la phrase si large : *Rothgraue narb'ge Zweige* qui aboutit à une syllabe muette placée sur un premier temps. Pour placer un alexandrin, l'arrangeur allonge le bref et résolu : *Ich trotze alle Schrecken!* (Je brave l'épouvante). Sur *Ich muss!* il place trois notes : « Avançons ! » Avec : « Allons ! » les deux de Weber auraient suffi. Sur : *Hinab!* (En bas!) il en met *six*, destinées à porter cet hémistiche : « Va terminer ses jours, » qui se rapporte à Annette. Sa manie de correction va jusqu'à intervertir sans nécessité les : *ut* et *sol* du ténor qui, à la fin de ces vers : *So lag sie im Sarg, so ruht sie im Grab* font demi-cadence sur le même accord d'*ut* majeur.

De la modification du livret résulte la coupure la plus déplorable, *opérée dans la scène si dramatique de la Bénédiction des balles*. Le texte de Weber est repris au dessin d'orchestre imitatif qui accompagne la course du sanglier, lequel ne paraît point d'ailleurs. La symphonie originale est conservée jusqu'à l'éclat

fff de l'accord de *fa dièze* mineur; là Castil-Blaze greffe un récit choral fabriqué sur ces paroles :

> Non, aux tourments de l'enfer
> Tu ne peux échapper, non!

accompagné sur chaque accord de sifflements de violons et de flûtes et terminé par une cadence dans le même ton.

Au troisième acte, le rythme de la cavatine d'Agathe (Annette) est assez bien conservé, mais dans la romance et air de Nancy, il y a des tripatouillages et une affreuse cadence[1] après Pluton (Nero).

Ainsi, dans l'*allegro* à 6/8, le rythme est brisé par le traducteur qui, au lieu de placer des désinences féminines sur : *Und beglücke, und bestricke*, y ajuste les mots : « Au plaisi-ir, au bonheu-eur. » L'encouragement d'Annette à Agathe : *Holde Freundin, zage nicht!* (Douce amie, ne tremble pas!) est rendu par : « Nous promettent d'heureux instants. » Du reste, on dirait que tous les traducteurs se sont donné le mot pour substituer des paroles quelconques à ces mots d'Annette : *zage nicht*[2] *!*

Ce que j'ai dit plus haut du *Leise, leise* peut s'appliquer au refrain du *Jungfernkranz : Schöner, grüner*. La prosodie et l'accentuation mélodiques sont

1. De même, au second acte, Castil-Blaze n'avait pas renoncé au plaisir de récrire la vocalise d'Agathe : *Welch' schöne Nacht!* Il l'a même refaite deux fois.

2. Traduction Schlesinger : *Le plus heureux souvenir*. Traduction Pacini : *Renais au doux espoir!* Traduction Trianon : *L'avenir est radieux*. Traduction Hasselt-Rongé : *Ah! cette aube, c'est le jour de l'amour*. Traduction Durdilly : *Viens prier (!!!)*

outrageusement violées par cette coupe de vers : « De nos mains ac | cepte cette fleur ! » Elles le sont aussi, mais moins ouvertement, dans le chœur des Chasseurs.

Au dernier *finale*, je relève une soudure entre les réflexions d'Annette et celles de Nancy, qui suivent l'évanouissement de la fiancée. Le dessin du récit de Kaspar : *Der Himmel siegt!* (Le Ciel triomphe!) est remplacé par six *la* bémol répétés sur ces paroles : « J'appellerais en vain... ». Il en résulte que l'hémistiche suivant : « le Ciel à mon secours, » est placé fatalement sur : *Est ist um mich gescheh'n* (C'en est fait de moi). L'arrangeur ayant supprimé l'intervention de Kuno, et plus loin celle d'Ottokar, le développement construit sur ce groupe mélodique : *Er war von je ein Bösewicht*, tombe de lui-même. Sur l'accord de *sol*, Castil-Blaze introduit le chœur récitant signalé plus haut. Le thème à 6/8 en *si* bémol devient celui de la confession de Tony au lieu de servir à sa justification ; le développement du sextuor est écourté, le nombre des personnages étant réduit. J'ai dit que l'ensemble final sur l'*allegro* jubilatoire d'Agathe avait été remplacé par un rappel du chœur des Chasseurs avec des paroles de circonstance :

Fidèle chasseur,
Ton bonheur se prépare.
Le ciel se déclare
En ta faveur.
Pour toi plus d'alarmes,
Tes maux sont finis.
Moment plein de charmes,
Vos cœurs sont unis.
D'aimer et sans cesse

De même tendresse,
L'amour fit promesse;
L'hymen la tiendra.
Tra la la, la la, etc...

L'un et l'autre arrangement du *finale* se trouvent dans la partition de *Robin des Bois* éditée par Lemoine. On n'a qu'à l'ouvrir pour se rendre compte des ravages exercés dans l'œuvre de Weber par un « musicien-vétérinaire, » comme Berlioz appela Castil-Blaze[1].

Certes, l'arrangeur avait pris de coupables libertés avec la partition de Weber, il y avait introduit des pages de son invention et supprimé des passages émouvants et grandioses, mais il ne faut rien exagérer. En ce qui concerne l'instrumentation, par exemple, la partition d'orchestre de *Robin des Bois* (édition Castil-Blaze[2]) est conforme à la grande partition publiée plus tard par Schlesinger, à Berlin. Toutefois, l'éditeur se permet souvent des suppressions ou des simplifications dans les parties d'instruments à vent, par exemple dans les couplets de Kilian ; dans la scène de la Gorge au Loup, il substitue la clarinette en *si bémol* à la clarinette en *la* ou réciproquement ; parfois, au contraire, il procède à des embellissements. Ainsi, dans l'air d'Agathe, à la ritournelle d'orchestre, Castil-Blaze

1. Mais celui-ci admettait qu'on en prît aussi à l'aise avec son œuvre : il permettait à Annette Agathe de ne dire que la première strophe de sa prière ; il autorisait la coupure du duo du 2e acte, tiré d'*Euryanthe*, de la Romance et air de Nancy, et même de l'entracte du 3e acte dont le thème est tiré du chœur des Chasseurs repris plus loin comme *finale*.
2. Elle existe à la Bibliothèque du Conservatoire.

fait doubler les clarinettes par la flûte à l'octave supérieure. Il introduit un *tremolo* de violons au premier récit entre les deux strophes.

Mais ces retouches sont rares, et Berlioz lui-même convient que, « toute bouleversée qu'elle fût, il s'exhalait de cette partition un arome sauvage dont la délicieuse fraîcheur l'enivrait. »

Seulement, Castil-Blaze avait complètement négligé de se préocuper des droits d'auteur revenant à Weber sur son adaptation. Lorsque, à la fin de 1825, le compositeur formula ses réclamations par l'intermédiaire de la maison Schlesinger de Paris, le rebouteur musical s'excusa de ses méfaits en soutenant audacieusement que, grâce à lui, à son ingéniosité, à son savoir-faire, *Robin des Bois* avait réussi sur la scène parisienne, où le *Freischütz* authentique aurait lamentablement échoué. Les lettres de Weber et la réponse de Castil-Blaze, publiées dans le *Journal des Débats* du 25 janvier, ont été reproduites dans plusieurs ouvrages[1]. Je m'abstiendrai donc de les citer,

1. Voir l'article de M. J.-A. Prodhomme sur *Freischütz à Paris* (*Mercure de France* de décembre 1905 ; *Weber à Paris en 1826* et *Paris dilettante au commencement du siècle*, par M. Ad. Jullien. Les lettres de Weber sont du 25 décembre 1825 et du 4 janvier 1826. Castil-Blaze revint sur ce sujet dans le tome II de son *Académie impériale de musique*. « Le 7 décembre 1824, *Der Freischütz*, ce chef-d'œuvre de Weber..., fut sifflé, meurtri, bafoué, navré, moqué, conspué, turlupiné, hué, vilipendé, terrassé, déchiré, lacéré, cruellement enfoncé jusqu'au troisième dessous. Les journalistes, qui n'ont d'autre opinion que celle du public, s'unirent en chœur pour dénigrer, mépriser la

mais on lira peut-être avec intérêt la réplique adressée à Castil-Blaze, par Schlesinger, dans le *Corsaire* du 1er février 1826. Castil-Blaze ayant invoqué pour sa défense l'absence de protection légale en faveur de la propriété littéraire ou artistique étrangère et la réciprocité du traitement infligé aux auteurs français en Belgique, en Hollande, en Angleterre et en Allemagne, Schlesinger fit valoir publiquement le vrai grief de Weber : « J'accorde que, d'après la législation existante, toute œuvre gravée ou imprimée est un appât pour les contrefacteurs étrangers. Mais en est-il de même *de la publication par un tiers d'un manuscrit que l'auteur ne destinait pas à l'impression?* » Par quel moyen louche Castil-Blaze s'était-il procuré la copie de la grande partition de *Freischütz* et avait-il, « *sans scrupule*, fait graver pour son compte cette partition, dont M. de Weber s'était réservé la propriété, qu'il n'a jamais voulu vendre à personne, pas même à mon père, qui a acheté l'opéra avec accompagnement de piano[1] ? » A cela, Castil-Blaze n'eut rien à

musique de Weber. Mon respect pour l'ouvrage m'avait empêché de faire le moindre changement aux formes de cet opéra. » Le rôle de l'Ermite, d'après lui, avait été supprimé par la censure. « Voyant que cette pièce ne pouvait pas marcher, j'imaginai de l'estropier, de la disposer sur un autre plan, de la tripoter à ma fantaisie, afin de l'assaisonner au goût de mes auditeurs. » Neuf jours après la première, le succès avait récompensé son zèle. Toutes ces assertions de Castil-Blaze sont mensongères, on l'a vu par ce qui précède.

1. De plus, dans sa réclamation du 1 janvier, Weber avait trouvé mauvais qu'on eût introduit dans *Freischütz* un duo d'*Euryanthe*, avec un accompagnement autre que celui de l'auteur.

opposer, par la bonne raison que rien ne pouvait excuser un tel abus de confiance.

Outre les arguments qu'il présenta pour pallier non pas son plagiat. mais ses tripatouillages artistiques, Castil-Blaze aurait pu invoquer les mœurs du temps, les opéras ou les ballets composés de pots-pourris ou écrits en collaboration, le massacre de la *Flûte enchantée* à l'Opéra, par Lachnith, en 1803, de *Don Juan*, par Kalkbrenner, en 1805. Il aurait aussi pu s'étonner que Weber ne revendiquât pas en même temps les droits de son collaborateur Kind, car la pièce n'avait pas moins souffert que la musique. Cependant, en Allemagne, la *Gemüthlichkeit*, le caractère légendaire et populaire de la donnée, avaient grandement contribué au succès.

A vrai dire, l'intervention de Weber se produisit seulement après récidive de Castil-Blaze[1]. Celui-ci venait d'adapter la partition d'*Euryanthe* à une pièce jouée à l'Odéon sous ce titre : *La Forêt de Sénart*[2]. « Si, comme l'a remarqué M. Ad. Jullien, *Robin des*

1. Et de Th. Sauvage, qui avait fabriqué pour l'Odéon une *Preciosa* avec musique de Weber qui, jouée le 17 novembre 1825, était tombée à plat. Castil-Blaze alla même jusqu'à adapter des morceaux de Weber... et de Rossini à... *M. de Pourceaugnac* de Molière, arrangé en opéra-bouffe et repris sous cette forme à l'Odéon le 24 février 1825. Voir l'*Odéon* de MM. Porel et Monval.)

2. Le 14 janvier 1826. Opéra-comique en trois actes, d'après Collé *La Partie de chasse de Henri IV*), paroles ajustées sur la musique de Mozart Beethoven. Weber, Rossini, Meyerbeer, etc., par Castil-Blaze, et publié chez lui. Partition d'orchestre marquée 80 francs : réduction de piano et chant, 36 francs.

Bois était encore (jusqu'à un certain point) le *Freischütz*, la *Forêt de Sénart*, ce n'était plus *Euryanthe* », puisque les emprunts à Weber[1] étaient accompagnés de morceaux tirés des œuvres de Rossini, Mozart, Meyerbeer, Pacini, et qu'il y avait dans le nombre *quatre* morceaux de Castil-Blaze. La colère de Weber s'expliquait surtout par son intention de mettre *Euryanthe* en scène à l'Opéra de Paris[2]. Il mourut quelques mois plus tard sans avoir pu accomplir ce dessein ; mais le providentiel Castil-Blaze s'en chargea pour lui. Il écrivit et fit jouer à l'Opéra une traduction d'*Euryanthe* le 6 avril 1831[3]. Elle n'eut que quatre représentations.

Pendant ce temps, la réputation de *Robin des Bois* s'était si solidement établie qu'en 1835, le directeur de l'Opéra-Comique, Crosnier, se trouvant dans l'embarras, demanda aux auteurs la permission de jouer

1. C'était la chanson du mai du troisième acte, l'air à 6/8 en *la*, à vocalises, chanté par Euryanthe au premier acte, et le chœur des Chasseurs, soudé à un *andante* instrumental tiré de cet opéra. Il y avait en outre l'air avec alto solo d'Annette et le grand morceau d'ensemble à 6/8 de *Freischütz*, transposé en *si* bémol.

2. Dès 1824, Castil-Blaze avait proposé à l'auteur de traduire *Euryanthe* pour l'Opéra ; Weber fait allusion à cette proposition dans une lettre à son ami Lichtenstein du 4 septembre 1824.

3. Et non le 7 juin, comme l'affirme par erreur le Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra par Th. de Lajarte. Fidèle à ses habitudes, Castil-Blaze avait introduit dans la partition « la barcarolle d'*Obéron*, un joli duo et la marche originale de cet opéra, » plus un air de Meyerbeer chanté par Mme Damoreau. *Revue musicale* du 9 avril 1831.

cet ouvrage. A cette reprise, affirme Thomas Sauvage[1], on rétablit la plupart des passages supprimés; la mise en scène fut plus étudiée. L'orchestre, un peu augmenté, fut satisfaisant, sous la direction de Valentino. Aux chœurs du théâtre on avait adjoint cent cinquante choristes d'une troupe allemande qui n'avait pas réussi, mais le rédacteur de la *Gazette musicale* déplorait l'absence de sentiment musical dans la masse des choristes. Le ténor Jansenne chanta avec expression l'air de Tony. Boulard, dans le rôle de Richard, montrait du feu, de l'énergie. Mme Casimir était réputée pour l'agilité de sa voix; elle ne manqua pas de placer « une abominable roulade au début du grand air, sur une phrase d'une couleur virginale. » C'est probablement celle que nous a conservé la partition piano et chant publiée par Aulagnier et que reproduit aujourd'hui encore l'édition Lemoine de *Robin des Bois*.

A cette occasion, le rédacteur de la *Gazette musicale* se demandait pourquoi les auteurs ne nous avaient pas rendu Weber entier, Weber sans mutilations, sans corrections, sans transpositions[2]. « On ne peut en trouver la raison que dans le peu de temps laissé à M. Castil-Blaze par la direction de l'Opéra-Comique, qui a vraisemblablement rendu

1. *Gazette musicale* du 16 décembre 1866.

2. N° du 18 janvier 1835. Dans le *Temps* du 26 janvier 1875, J. Weber rappelait qu'à la fin de l'avertissement publié en tête de la partition de *Robin des Bois*, Castil-Blaze avait promis de livrer aux amateurs un supplément contenant les morceaux supprimés par lui. Inutile d'ajouter que cette promesse ne fut pas tenue.

impossible une nouvelle disposition ou plutôt *une traduction pure et simple du libretto allemand.* » Grâce à ce rédacteur, dès 1835, la voix du bon sens se faisait entendre.

C'est que, dans l'intervalle, une troupe d'opéra allemande, celle de Rœckel, était venue à Paris, trois années de suite, en mai 1829, 1830 et 1831, donner des représentations d'ouvrages lyriques nationaux et notamment de *Freischütz*. Ces représentations avaient eu lieu au Théâtre italien, qui se trouvait alors salle Favart, tandis que l'Opéra-Comique était logé au Théâtre Ventadour. Il semble qu'interprété par des artistes allemands et à si peu de distance de la mort de Weber, ce *Freischütz* aurait dû être irréprochable. Mais seule la mise en scène était réussie. On voyait dans le tableau de la Gorge au Loup « une cascade d'eau naturelle, » sur les branches « des oiseaux funèbres aux yeux de feu, des chars étincelants, une fantasmagorie blanche fort amusante[1]. » En revanche, on faisait des coupures dans le *finale* du troisième acte, et le critique louait la direction d'avoir « remis, au dénouement, le jugement et le pardon du roi. Ce *finale*, ajoutait-il, *n'est pas très fort* (!), mais il fait plaisir et il donne à l'ouvrage une moralité intelligible qui lui manquait. »

Au dire du rédacteur, l'orchestre manquait d'énergie et d'éclat; il parut même inférieur à celui de l'Odéon, dirigé par Crémont. Genée, bon acteur, chargé du rôle de Kaspar, avait la voix faible; l'organe de la seconde chanteuse, Mlle Hanff, était dépourvu

1. *Revue musicale* de Fétis, année 1829, p. 401.

de force et de charme. Avec une voix mal posée, Mlle Fischer (Agathe), douce et touchante, montrait « de la sensibilité et parfois de l'éclat. » On faisait à Haitzinger un mérite de ne pas chanter faux. Il possédait un ténor bien timbré, frais et très étendu et une chaleur qui ravissait Berlioz; mais, trouvant son rôle insuffisant, il intercalait au troisième acte « un air fort gracieux, parodié de l'italien, avec point d'orgue et roulade, » et, naturellement aussi, cet air était bissé. L'année suivante, c'est à un opéra allemand de Winter, *Le Sacrifice interrompu*, qu'il empruntait ce morceau supplémentaire [1]. En mai 1830 et 1831, c'était la Schrœder-Devrient qui jouait Agathe. On reprochait à son chant d'être incorrect, à sa voix d'être déjà usée, mais elle était douée d'un grand sentiment musical et son jeu émouvait les spectateurs.

C'est probablement après avoir pu comparer le vrai *Freischütz* du Théâtre Italien à la contrefaçon qu'il avait entendue si souvent à l'Odéon que Berlioz conçut contre Castil-Blaze cette indignation violente qu'il a exhalée dans ses *Mémoires* et dans ses articles. Sans avoir encore visité l'Allemagne, il avait pu juger de l'originalité du *Freischütz* allemand.

« FREISCHÜTZ » A L'OPÉRA (1841)

A qui appartient l'initiative d'avoir introduit *Freischütz* au répertoire de l'Opéra [2] ? Berlioz l'attribue à

1. Représentation du 19 mai 1830 (compte rendu du 22 à la *Revue musicale*).

2. D'après une lettre à Winkler relatée au catalogue

Léon Pillet et donne la date de 1838 ou 1839. C'est une erreur. Léon Pillet ne dirigea l'Opéra qu'à partir du 1er juin 1840[1], et son prédécesseur Duponchel ne devait pas être tellement satisfait du *four* de *Benvenuto Cellini*, joué en 1838, qu'il fît une commande à Berlioz[2]. Celui-ci a raconté lui-même, dans ses *Mémoires*, comment il exigea que *Freischütz* fût joué intégralement, « sans rien changer ni dans le livret, ni dans la musique. » La promesse lui en fut faite par le directeur et par le traducteur.

Il faut rendre justice à Emilien Pacini : il a su, des scènes parlées, extraire l'essentiel. Qui ne connaît pas le livret de Kind en a, dans son adaptation, un résumé fidèle. Les expressions mêmes de l'original sont parfois conservées[3] et serties en alexandrins, tels ceux-ci, relatifs à l'aigle tué par Max :

d'autographes de Laverdet, Richard Wagner se serait entremis auprès de la famille de Weber pour faciliter à Berlioz l'entente avec Schlesinger, éditeur de la partition à Paris, et à Léon Pillet, la mise en scène de *Freischütz*. M. Ad. Jullien signale cette lettre et son contenu dans son livre sur Berlioz. Je ne vois pas le fait rappelé dans la biographie de Wagner par Glasenapp, ni dans l'autobiographie de Wagner : *Mein Leben*.

1. J. Prodhomme : *Hector Berlioz*, un vol. in-8. Paris, 1905, Delagrave

2. Du reste, dans son compte rendu de la première représentation à l'Opéra (*Journal des Débats* du 13 juin 1841), Berlioz fixe ce point d'histoire : « M. Pillet s'est décidé au commencement de mars, à monter le *Freischütz*. En trois mois, on a fait la traduction, écrit les récitatifs, appris les rôles et les chœurs et mis la pièce en scène. » Cet article a été reproduit, mais en partie seulement, dans *A travers chants*.

3. Th. Gautier, dans la *Presse* du 15 juin 1841, félici-

... On pourrait l'empailler
Pour quelque muséum d'histoire naturelle.

Ailleurs, la forme est malheureuse. Agathe, dans le Trio, demande à Max : — Où l'as-tu donc laissé (le cerf seize cors)? Et Max répond : « Dans la Gorge du Loup » (!) L'explication du songe d'Agathe par Annette, au 3e acte, laisse à désirer. D'autres fois, le souci de rimer oblige le librettiste à ajouter des vers ou des hémistiches inutiles : ainsi, dans la nomenclature des ingrédients nécessaires à la fonte des balles, Gaspard fait entrer « un peu de pierre grise, » qui sert de rime à « vitrail d'église » et, pour le même motif, « du bois de bénitier, » ce qui est d'un romantisme exagéré. Il substitue à l'œil d'une huppe, celui d'un coq. Pourquoi? L'invocation à Samiel est manquée; elle a bien plus de saveur dans le *parlé* allemand.

Les critiques que mérite cette version, au demeurant beaucoup plus exacte et soignée que les précédentes, s'adresseront plutôt aux paroles que l'auteur a ajustées aux morceaux de Weber. Comme ses devanciers, la nécessité de lutter contre les exigences de la rime et l'emploi qu'il fait des rimes triples, conformément aux usages du temps, l'amènent à altérer le sens ou à commettre des fautes de prosodie. Il place trop souvent sur les temps forts et sur des blanches

tait Pacini de ses scrupules, de son respect du texte et de sa versification. « Le moindre vaudevilliste, observait-il, eût disposé les scènes avec beaucoup plus d'adresse assurément; mais il n'y eût pas mis ce parfum germanique et cette entente de la fantasmagorie. » Et le critique procédait ensuite à une analyse détaillée du poème qui est un chef-d'œuvre.

des articles ou des pronoms : *la*, *son*, qui forment en français des syllabes brèves.

Dans les couplets de Kilian, certains vers sont bien scandés suivant le mètre allemand, d'autres le sont de travers.

A la seconde insinuation de Gaspard à Max, dans le Trio du premier acte, les vers français ne concordent plus avec les vers allemands. La réponse sentencieuse de Cuno, si sobrement scandée : *Wer Gott vertraut, baut gut!* est déformée et inutilement allongée par le traducteur. La coupe du chœur des veneurs est fausse. Le mot : *Hussa!* est remplacé par : Vivat!

Le récit qui précède l'air de Max, n'est pas mal rendu, mais Pacini échoue aussitôt qu'il s'attaque à la cavatine : *Durch die Wälder, durch die Auen.* L'extraordinaire écriture vocale de Weber dans les deux premiers membres de la mélodie, où la syllabe brève finale tombe sur une blanche placée au temps faible : *der*, *en*, est l'écueil insurmontable pour le traducteur. S'il met aux chutes de phrase une syllabe féminine, la faute de prosodie du compositeur est encore accrue et soulignée par l'emploi de l'*e* muet. D'autres tournent la difficulté en plaçant sur cette blanche une syllabe longue. Pacini prend un moyen terme : sous le *der* de *Wälder*, il écrit le mot « bois » et il place l'adjectif « sombres » sous *Auen*. Aux vers suivants, l'obligation de rimer l'induit à écrire cette platitude niaise :

> Je n'emporte sous vos ombres
> Que des larmes pour jamais,

qui ne ressemble nullement à l'original.

Dans le « milieu » de l'air, les paroles n'ont aucun

rapport avec ce que Max dit de ses exploits de chasseur. De même qu'il a mis une syllabe longue sous le *der* de *Wälder*, Pacini écrit le mot « soir » sous la syllabe finale de *Mörder*. Le vers charmant *Drohend wohl dem Mörder* (menaçant gentiment le meurtrier) trouve d'ailleurs très malaisément un équivalent en français. Par contre, plus loin, il place le « te » de « te revoir » sur un temps fort et un point d'orgue.

Dans l'*andante* en *sol*, la mélodie est respectée, mais c'est au détriment du sens. Dans l'*agitato*, au cri blasphématoire : *Lebt kein Gott?* Pacini substitue celui-ci : « *Ah! grand Dieu!*... sauve-moi ! »

Des trois couplets de Gaspard, seul le troisième est assez bien traduit, mais il y a des défauts dans la version de l'air final. *Schweig! Schweig! damit dich Niemand warnt*[1] *!* est remplacé par : « Non! non! qu'il ne m'échappe pas! » qui rime avec : « Enfer, ouvrez-vous sous ses pas! » Le rythme est à peu près respecté, mais *Triumph! die Rache gelingt!* (Triomphe! ma vengeance touche au but) est platement exprimé par : « A moi vengeance demain! »

Dans le duo du second acte, il y aurait des critiques à faire sur les paroles attribuées à Annette, qui sont fort éloignées du sens, et sur le sentiment exprimé par Agathe, qui n'est pas conforme à celui de l'original. Passons sur l'ariette d'Annette, qui est le morceau généralement le mieux réussi dans toutes les versions.

1. « Tais-toi! Tais-toi, afin que personne ne te mette en garde! » Tel est le sens littéral, mais il est impossible de le rendre sans retoucher le texte musical, c'est-à-dire sans détruire la forme mélodique et le rythme de ce beau récit. Je me suis gardé de le faire. Voir page 134.

Avec la cavatine du troisième acte, c'est aussi le plus facile. Dans le grand air d'Agathe, le début de la prière est prosodié en français, conformément au rythme poétique et musical, mais la fin est mauvaise. Pacini coupe le vers : *Mein Gebet zur Himmelshalle* en deux petits vers à rimes masculines : « Elevez ma voix | au Roi des rois! » A la seconde strophe, il agit de même, sauf que la coupe est un peu différente : *Sende deine Engelschaaren!* « En ce jour | bénis mon tendre amour! » De plus, au lieu du « Seigneur Eternel, » Agathe invoque, on ne sait pourquoi la Reine des Anges. Dans le troisième récit, le français n'a souvent aucun rapport avec l'allemand : *Dort aus der Tannen Mitte* « Ah! quel espoir s'élève ?... » *Dein Mädchen wacht | Noch in der Nacht!* « Signal fidèle, conduis ses pas! » L'intelligence du drame en est compromise. Mais l'*allegro* final est bien rythmé. De même, dans le Trio, le beau *cantabile* de Max est bien traduit. Par contre, il y a de nombreuses inexactitudes tout à fait superflues dans l'*ensemble* de ce morceau. On ne voit pas pourquoi : *Bald wird der Mond erblassen* (Bientôt la lune va pâlir) devient : « Ah! retiens donc tes larmes! » et le *Denk' an Agathens Wort!* « Je sens mon cœur frémir. »

Annette débite des vers imaginés par Pacini au lieu des redites des paroles allemandes sur l'impatience du chasseur.

Dans le début de la scène de la Gorge au Loup, le sens est faussé parfois sans motif; le récit de Max est mieux rendu, en partie du moins, mais par quelle hallucination entend-il la voix *funéraire* (!) de sa mère?

Au chœur de la Chasse infernale, le traducteur se sert des notes liées pour ajuster des rimes féminines alternant avec les masculines, ce qui affadit l'accentuation farouche de l'original.

Dans le récit du cauchemar de la tante défunte, sur : *Ein Ungeheuer* | *Mit Augen wie Feuer*, Pacini écrit, au mépris de la prosodie : « Un monstre affreux, | La flamme aux yeux ! » ce qui produit des ports de voix fort désagréables. Il fait vocaliser sur le mot : *Allons !*

Dans le *Lied* des jeunes filles, qui est réduit à trois couplets et intitulé dans la partition : *Ronde favorite*, le rythme est parfois bien observé, mais non le sens ; au refrain, l'un et l'autre sont violés. Le chœur des Chasseurs est rimé en vers de cinq syllabes comme dans les versions antérieures ; toutefois, le sens est mieux respecté, à cela près que des animaux paisibles, le daim, le chamois, sont substitués au loup et au sanglier.

Dans le *finale*, il y aurait encore bien des inexactitudes maladroites à relever : j'en fais grâce au lecteur, mais je signalerai celles-ci. Dans son agonie, Kaspar, au lieu de dire à Samiel : « Ah ! tu as bien tenu ta promesse ! Prends ton butin ! Je brave la damnation ! » s'écrie :

Ta main de fer me brise,
Fils de l'Enfer ! Ma rage te méprise.

Confessant sa faute, Max reconnaît non pas s'être servi de balles franches [1], mais qu'on lui a fait « signer

1. Ici, la version Durdilly lui fait dire :

un pacte avec l'Enfer. » Or, il n'a rien signé du tout. La scène de l'Ermite[1] est réduite à un court récit pour lequel Pacini a soudé deux vers entre lesquels leur sens distinct et les silences de la musique interdisent absolument une suture[2] :

Drum finde nie der Probeschuss mehr statt!
— Ihm, Herr, der schwer gesündigt hat,...

Un cœur fidèle peut aussi parfois
De la vertu trahir les lois.

La coupure de l'*arioso*, dont la musique figure dans la partition Brandus sans adjonction de paroles, est d'ailleurs la seule cause de cette absurde liaison.

Dans la sentence de l'Ermite, Pacini introduit partout des désinences féminines qui ont forcé de modifier le texte musical. Le morceau d'ensemble en *si majeur* est bien rythmé dans sa traduction, mais au thème de l'*allegro* final sont adaptés ces vers grotesques :

Les nœuds les plus doux,
Vont combler votre ivresse.

Enfin, pas plus que ses prédécesseurs, le traducteur ne s'est préoccupé de la conclusion morale de la pièce :

Et les balles, en ce jour tirées,
Par l'Enfer furent *dénaturées!*

A quoi le Prince répond :

Tu vas quitter *mon héritage,*
Pour ne jamais y revenir!

1. Ottokar l'appelle pompeusement : « Ministre du Seigneur! » tandis que Kind fait de lui simplement un « saint homme que vénère la contrée. »
2. Voir le livret, page 180. (Que cette épreuve, etc...

« Celui dont le cœur est pur et la vie innocente peut se confier à l'amour du Père céleste, » et n'a eu la conscience d'exprimer le sentiment religieux suscité dans l'âme des personnages par l'intervention de l'Ermite. Et cependant, la gravité du crime de Max et de Kaspar ne s'explique que par l'infraction aux lois religieuses qui défendent tout commerce avec les suppôts de l'Enfer.

Passons aux récitatifs introduits dans la partition par Berlioz [1]. Il accepta ou réclama la tâche d'écrire ces récitatifs parce qu'il était familier avec le chef-d'œuvre de Weber. Il semblerait donc qu'il aurait dû chercher à s'approprier la manière du maître. Il emprunte en effet quelques motifs instrumentaux à la partition, quelques accords de septième diminuée employés par Weber, écrit un trille mineur de deux mesures avant l'ariette d'Annette, introduit un dessin rythmique agité à l'orchestre, au moment de l'arrivée de Max à la maison forestière et un autre dessin *staccato* modulant sur un *tremolo*, à la fin du 3e acte, au moment où le Prince engage Max à abattre la colombe. Sa part d'invention est donc assez mince. Les récitatifs qu'il a écrits se bornent à ne pas jurer avec le style de

1. Il écrivait le 3 octobre 1841 à H. Ferrand : « J'ai fait cette année, entre autres choses, des récitatifs pour le *Freischütz* de Weber que je suis parvenu à monter à l'Opéra sans la moindre mutilation, ni correction, ni *castilblazade* d'aucune espèce, ni dans la pièce, ni dans la musique. C'est un merveilleux chef-d'œuvre. » (*Lettres intimes*.)

Je tiens du regretté Charles Malherbe que le manuscrit autographe de ces récitatifs appartient au Conservatoire de Naples.

la partition, mais ils n'ont ni l'accent incisif, ni la concision alerte des récits de l'original ; ils ne pouvaient, du reste, les égaler, par le fait que le compositeur avait à mettre en musique des séries d'alexandrins. De là une certaine lenteur et une solennité dignes d'une tragédie lyrique. Berlioz l'attribue aux habitudes des artistes de l'Opéra, à leur « manière lourde et emphatique de chanter le récitatif, » en opposition avec « la conversation essentiellement simple et familière de Max et de Kaspar, » ajoutons : d'Agathe avec Annette.

Dans la *Gazette musicale*, cependant favorable à Berlioz, Schlesinger avait inséré, quelque temps avant la représentation de *Freischütz* à l'Opéra, un long article, qui, sous les ménagements de la forme, constitue néanmoins un blâme direct de la tentative faite par Léon Pillet. Certes, l'auteur de l'article reconnaît à l'avance, par deux fois, qu'aucun autre compositeur français n'était plus apte que Berlioz à comprendre la partition de *Freischütz* et plus « capable de la compléter, si toutefois cela était nécessaire. » Mais où est la nécessité ?

« La partition du *Freischutz* est un tout complet, coordonné dans toutes ses parties sous le double rapport de la pensée et de la forme ; y ajouter, en retrancher quelque chose, si peu que ce puisse être, n'est-ce pas en quelque sorte dénaturer, mutiler l'œuvre du maître ? S'agit-il ici d'approprier aux besoins de l'époque une partition qui remonte à l'enfance de l'art, de refaire un ouvrage que l'auteur primitif n'aurait pu développer suffisamment, faute de connaître les moyens techniques dont nous disposons aujourd'hui ? Tout le monde sait qu'il ne peut être question de tout cela, et M. Berlioz repousserait avec une juste indignation toute proposition de cette nature. Non, il s'agit de mettre une œuvre *originale, complète*, en harmonie avec des exigences extérieures qui lui sont étrangères....

« Croyez-vous que les récitatifs et les ballets que vous

ajouterez après coup n'altéreront en rien la physionomie de l'œuvre de Weber? Croyez-vous qu'en substituant *à un dialogue naïf, rempli parfois d'une gaîté spirituelle*, un récitatif qui, dans la bouche des chanteurs, devient toujours un peu traînant, vous n'effacerez pas ce caractere de cordialité franche et joyeuse que respirent les scènes entre les bons paysans de la Bohême? Les causeries des deux jeunes filles dans la maison du forestier ne perdront-elles pas necessairement de leur fraîcheur, de leur vérité? Au reste, *ces récitatifs, si heureusement inventés qu'ils puissent être, avec quelque art qu'on les mette en harmonie avec le ton général de l'ouvrage, n'en dérangeront pas moins la symétrie. Il est évident que le compositeur allemand a constamment eu égard au dialogue : les morceaux de chant ont peu d'étendue : ils seront constamment écrasés par les énormes récitatifs qu'il faudra ajouter et qui en affaibliront le sens et par conséquent l'effet.* »

L'auteur de l'article prévoit même que Berlioz « ne pourra s'empêcher de laisser jaillir les sources fécondes de son imagination ; » il prévoit « quelle expression de sombre énergie il saura donner à cette scène où Kaspar cherche à enlacer son jeune ami dans ses séductions diaboliques, où il le presse de faire le premier essai des balles franches, où il cherche à l'enrôler sous les bannières de l'enfer; » mais, « *après ce récitatif, l'air de Kaspar ne produira point l'effet qu'on devait en attendre*[1]. »

Ces critiques parfaitement raisonnées émanaient d'un musicien allemand alors fort obscur, mais qui connaissait son Weber au moins autant que Berlioz, Richard Wagner.

1. Etude sur *Freischütz* publiée par R. Wagner dans la *Gazette musicale* des 23 et 30 mai 1841, reproduite en allemand au tome Ier des *Gesammelte Schriften*, traduite par M. J.-G. Prodhomme au tome I de l'édition des *Œuvres en prose* de R. Wagner et dans le livre de M. Silège : *Dix écrits de R. Wagner*, 1 vol. in-18, Paris, 1898, Fischbacher.

On dirait que Berlioz avait deviné les craintes du critique ou qu'il a voulu leur donner tort, car il s'est bien gardé, au contraire, de rien introduire de trop personnel dans son travail, et il a résisté à toute tentation de romantiser la donnée qui lui était offerte. La discrétion un peu incolore de son intervention fut louée; la *Gazette musicale,* par la plume d'Henri Blanchard[1], fit valoir « l'ingéniosité de Berlioz, lapidaire habile, joaillier adroit, » et ses ennemis eux-mêmes durent reconnaître la réserve qu'il avait apportée dans l'instrumentation[2].

« La discrétion et la convenance[3] » avec lesquelles Berlioz a rempli sa tâche ne doivent cependant pas l'excuser de l'avoir entreprise. Personne, à mon avis, n'a le droit de transformer arbitrairement la proportion et la contexture d'une œuvre artistique et surtout d'une œuvre conçue pour le théâtre, d'en détruire l'équilibre par l'amalgame d'éléments qui émanent d'une personnalité distincte, si grande soit-elle. Ber-

1. Numéro du 13 juin 1841.

2. *Mémoires* de H. Berlioz, chap. LI. Wagner lui-même reconnaît la discrétion dont Berlioz avait fait preuve, mais il déclare que ses récitatifs étaient incommensurablement ennuyeux, et plus encore par la manière dont ils furent chantés.

3. Camille Saint-Saëns, article sur *Freischütz* dans *Harmonie et Mélodie.* « La grande difficulté, en pareil cas, est de bien amener les morceaux de la partition, de façon à les faire valoir, tout en évitant qu'ils ne fassent tache par une opposition trop violente. Cette difficulté a été vaincue à merveille, et pourtant le talent de Berlioz, si primesautier, ne semblait guère devoir se plier à une semblable tâche; mais l'amour fait des miracles, et Berlioz était amoureux de la partition de Weber. »

lioz n'avait donc pas le droit de mettre en récitatifs le dialogue de Kind[1], pas plus que Gevaërt et Bourgault-Ducoudray n'avaient celui d'introduire des récits composés par eux dans *Fidelio* de Beethoven et *Joseph* de Méhul.

Ces compositeurs étaient de taille à écrire une *opera seria* sans parlé. S'ils ont admis le dialogue entre leurs morceaux, ils ont eu pour cela des raisons dont la postérité n'est pas juge. Aussi Ernest Reyer se rencontrait-il, en 1866, avec R. Wagner lorsque, rappelant la collaboration de Berlioz, il exprimait l'avis que l'on aurait mieux fait, à l'Opéra, de braver les règlements[2] en laissant à l'œuvre « *sa forme primitive, qui est une partie essentielle de son originalité*[3]. » Et vingt-cinq ans auparavant, Th. Gautier, nullement hostile à Berlioz cependant, tout en félicitant les auteurs de leurs bonnes intentions, écrivait la phrase admirable reproduite en épigraphe au début de cette notice, et digne d'être proposée aux méditations de tous les directeurs de théâtres lyriques.

Dans la scène de la Gorge au Loup, Berlioz n'osa pas

1. Th. Gautier exprimait le même avis : « Le *Freischütz* n'est qu'un opéra-comique ; il a fallu de nombreuses interpolations de récitatifs pour l'ajuster dans le cadre gigantesque de l'Académie royale de musique. » D'après lui, eût mieux valu rendre cet hommage à Weber avec un autre de ses ouvrages, *Oberon* ou *Preciosa*. Le bon Gautier oubliait qu'il y a du parlé dans *Oberon* et que *Preciosa* n'est qu'une partition d'intermèdes et de mélodrames écrite par Weber pour une comédie.

2. *Journal des Débats* du 16 décembre 1866. En novembre, il venait de succéder à d'Ortigue.

3. R. Wagner, article cité.

mettre en musique les réponses de Samiel et détruire le contraste voulu par Weber entre le chant et le mélodrame. Cette exception judicieuse n'est-elle pas la condamnation même de la transformation du « parlé » en récitatifs ?

Berlioz eut aussi le mérite, à ce qu'il affirme dans ses *Mémoires*, de résister aux sollicitations des danseurs, qui lui suggéraient d'introduire dans le divertissement ajouté au troisième acte et réglé par Mazillier, des airs de danse tirés de ses symphonies. Le blâme du compositeur allemand Dessauer aurait fait renoncer Léon Pillet à cette idée, et l'on se contenta d'employer des airs de ballet tirés d'*Obéron* et de *Preciosa*, auxquels fut adjointe l'*Invitation à la valse*, instrumentée pour la circonstance. Bientôt elle fut seule conservée comme ballet, et même elle subit une coupure.

Plus tard, pendant qu'il était en Russie et après le départ de Léon Pillet, on en « vint à retrancher une partie du *finale* du troisième acte ; on osa supprimer enfin dans ce même troisième acte tout le premier tableau, où se trouvent la sublime prière d'Agathe et la scène des jeunes filles et l'air si romantique d'Annette avec alto solo. » Toutes ces coupures étaient destinées à permettre la représentation de ballets plus développés que ceux qui avaient d'abord accompagné *Freischütz* sur l'affiche[1].

1. *Freischütz* fut donné tout d'abord douze fois seul ; à la treizième représentation, on le fit suivre de *Giselle*, ballet de Th. Gautier et Ad. Adam, joué le 28 juin 1841. Il servit de lever de rideau aux ballets et resta au répertoire pendant quelques années. On le reprit en 1850 et on le jouait encore

Ces plaintes, Berlioz les exprimait dans ses *Mémoires* datés de 1854. Son indignation était d'autant plus vive que l'année précédente, il s'était vu mettre en cause devant la justice au sujet des mutilations infligées à *Freischütz*.

Un étranger, de passage à Paris, un mélomane, le comte Thadée Tyckiewicz, ayant eu l'idée d'aller passer à l'Opéra la soirée du 7 octobre 1853[1], fut tellement indigné de la médiocrité de l'interprétation et des coupures pratiquées dans la partition, qu'il intenta un procès à la direction, réclamant une exécution intégrale de *Freischütz* par les premiers artistes, et ce sous une astreinte de 100 francs par jour de retard. Sa prétention fut accueillie naturellement par les quolibets des petits journaux; les feuilletonistes prirent en pitié la naïveté de ce provincial allemand qui semblait ignorer les habitudes des directeurs de l'Opéra à l'égard des œuvres qu'ils jouent.

Le comte Tyckiewicz ne se laissa pas intimider, et

en 1853. Le procès Tyckiewicz semble l'avoir fait exclure du répertoire. On devait le reprendre en 1861; Thierry et Cambon avaient retouché les décors en avril; ils furent détruits, avec une centaine d'autres, le 19 juin, par l'incendie du magasin de décors de l'Opéra.

Sous la direction Perrin, *Freischütz* fut remis en scène, avec quelque luxe, le 25 mai 1870, précédant *Coppélia*, dont c'était la première représentation. Il était chanté par Mlles Hisson, Mauduit, le ténor Villaret, la basse David. Il fut repris le 19 mai 1873 avec Fidès Devriès, Mlle Arnaud, le ténor Sylva et M. Gailhard dans Gaspard.

1. *Freischütz* était donné avec un ballet nouveau en deux actes, de Potier, *Ælia et Mysis*.

le procès fut appelé devant le tribunal civil de la Seine le 7 décembre 1853. Son avocat, Me Lachaud, dans une très incisive plaidoirie, donna le détail des coupures incriminées : c'étaient celles du premier tableau du troisième acte puis, dans le *finale*, celles du chant de l'Ermite, de la réponse d'Ottokar, de la narration de Max, du chœur : *Toujours ce fut un scélérat!* bref, 849 mesures supprimées sur 1.210. Il invoquait l'opinion de Berlioz, traduite par Léon Kreutzer, à la *Revue contemporaine*, dans les termes mêmes que reproduiront plus tard les *Mémoires*.

L'avocat de Roqueplan, Me Henri Celliez, défendit la direction de l'Opéra en objectant que l'ouvrage était représenté tel qu'on l'avait remis à la scène en 1850, avec le consentement des auteurs. Pacini et Berlioz, c'est-à-dire sans les divertissements, allégé d'une grande partie des récitatifs et de quelques morceaux de Weber. Le spectateur ne pouvait donc soutenir qu'il était frustré par le théâtre, puisque la pièce, — approuvée sous cette forme par l'administration, — se jouait telle quelle depuis trois ans. Roqueplan demandait reconventionnellement 3.000 francs de dommages-intérêts. Il ne les obtint pas, mais le comte Tyckiewicz fut débouté de sa demande, bien que le tribunal, dans son jugement, eût considéré comme « regrettables » les mutilations de *Freischütz*[1].

L'accusation portée contre Berlioz par l'avocat de Roqueplan trouva crédit dans la presse d'outre-Rhin.

1. *Gazette des Tribunaux* des 17 novembre et 8 décembre 1853.

Berlioz prit la plume pour se défendre, déclara qu'il était étranger à des suppressions pratiquées en son absence; il avait autorisé une seule fois des coupures, mais elles avaient pour but de raccourcir ses récitatifs. « Il eût été honteux d'être mieux traité que le maître[1]. »

Berlioz nous a lui-même raconté, avec sa verve à l'emporte-pièce, les tribulations qu'il eut à subir de la part du directeur et des chanteurs. Pour l'organe de contralto de Mme Stolz, il fallut « mettre en *ré* l'air du second acte, qui est en *mi*, » et baisser d'une tierce mineure la prière en *la* bémol du troisième, « ce qui lui fit perdre les trois quarts de son ravissant coloris[2]. »

Mme Stolz n'était ni physiquement ni vocalement la femme du rôle. Au dire de Th. Gautier, elle lui donnait « une couleur mélancolique et rêveuse aussi allemande que le permettaient des yeux étincelants et des cheveux d'un noir andalou. » Par contre, Bouché (Gaspard) avait tout à fait le physique de l'emploi. C'était « un grand gaillard haut de six

1. Sa lettre, adressée au *Journal des Débats*, fut reproduite dans la *Gazette musicale* du 25 décembre 1853, d'où Daniel Bernard l'a extraite pour la publier dans la *Correspondance inédite* de Berlioz.

2. *Mémoires*, chap. LI. Voici comment, dans le *Journal des Débats* du 13 juin 1841, Berlioz, redevenu critique, appréciait la chanteuse : « Exprimant avec un bonheur égal la rêverie et la passion, on ne pourrait mieux qu'elle chanter le récitatif et l'*andante* de son grand air du second acte. C'est d'un style irréprochable, d'une beauté de sons rare, d'une grande justesse et d'une intense expression. Plusieurs passages de l'*allegro* sont parfaitement saisis, et l'entraînement de la dernière période est irrésistible. La phrase seule : *O transport, délire extrême!* n'est pas assez

pieds, le teint couleur de revers de bottes, le sourcil épais et circonflexe, l'œil nocturne et furtif, la pommette osseuse, la moustache équivoque, le cheveu suspect, jouissant enfin de la mine la plus rébarbative qu'une basse-taille ait jamais possédée[1]. » Suivant Berlioz, « Bouché représentait bien le mauvais drôle, le chenapan, rusé, usé, blasé, roué, désespéré. » Il disait « fort bien les fameux couplets de la chanson à boire, malgré le *fa* dièse, effroi de toutes les basses, » et moins bien le grand air en *ré*. Le rôle de Max, que Duprez n'aurait pu aborder, fut attribué au second ténor, Marié, acteur timide, chanteur lourd et empâté. « Il en a bien compris, écrivait Berlioz, la pensée mélancolique et naïve. » Mlle Nau montra de la grâce et du charme dans Annette[2]. Alizard (l'Ermite), Massol (Kilian), Ferd. Prévost (Kouno), Wartel (Ottokar), Goyon (Samiel), les chœurs et l'orchestre, dirigé par Battu, méritèrent des éloges.

La mise en scène, à l'Opéra, fut plus somptueuse

nettement articulée; les quatre croches ainsi vocalisées ont l'air d'un *grupetto;* elles font, au contraire, partie intégrante de la mélodie. » La prière du troisième acte lui paraît dite correctement. « C'est bien pur, bien humble, chaste et résigné. » Toutefois, il reproche à l'artiste un « *rallentando* allant jusqu'au redoublement de la mesure. On a remarqué la scène où, pendant qu'Annette folâtre autour d'elle, Agathe, plongée dans ses pensées, effeuille une marguerite, idee charmante empruntée au *Faust* de Gœthe et parfaitement en situation. »

1. Th. Gautier, article cité.

2. Berlioz lui reprochait de précipiter trop le début de l'*allegro* de « l'air délicieux du revenant, » que M. Urhan accompagne sur l'alto avec un talent si remarquable. »

qu'elle ne l'avait été précédemment sur d'autres théâtres; cependant, la direction ne se ruina pas en décors : on en fit resservir d'anciens pour plusieurs tableaux. Les décorateurs Philastre et Cambon, dans leur mémoire[1], comptent seulement comme neufs, au premier acte, le châssis de l'auberge; au second, l'intérieur du pavillon de chasse, la toile de fond de la Gorge au Loup, avec groupe de sapins, châssis de sapins et rochers de cascade[2]; au troisième, la chambre d'Agathe et, pour le dernier tableau, « une ferme de tentes et tente isolée pour le prince. » Tout le reste, forêt, paysages, fut emprunté aux rideaux du répertoire et à une décoration de la *Gipsy*. Th. Gautier se plaignit de la mesquinerie des costumes du corps de ballet.

Wagner, qui renseigna la *Dresdener Abendzeitung* sur l'introduction de *Freischütz* à l'Opéra[3], a plaisanté diverses particularités de la mise en scène; d'abord, le costume de certains personnages : Samiel en pourpoint à l'espagnole, Ottokar et ses seigneurs vêtus à la mode orientale, le costumier ayant confondu la Bohême avec la Hongrie. J'ai vu les aquarelles du dessinateur Lormier à la Bibliothèque de l'Opéra; elles ne sont peut-être pas d'une absolue fidélité comme reconstitution locale[4], mais les cos-

1. Il existe encore aux Archives de l'Opéra.

2. Th. Gautier en fit dans la *Presse* une description fort pittoresque.

3. Article reproduit au premier volume des *Gesammelte Schriften*. Il paraît être plus humoristique qu'exact.

4. On en trouve deux reproduites p. 41 de ma notice biographique sur Weber.

tumes qu'il imagina sont loin d'être ridicules, et je souhaiterais à maints costumiers de théâtres contemporains de ne jamais s'éloigner davantage de la vérité historique. A en croire Wagner, la mise en scène de la Fonte des balles aurait été fantaisiste et médiocrement conforme aux intentions de l'auteur[1]; mais on s'était cependant préoccupé de les réaliser[2]. J'en trouve la preuve dans un carnet des dépenses relatives aux costumes et accessoires de *Freischütz* commandés pour les représentations de 1841, conservé aux Archives de l'Opéra. Ainsi, pour la scène des préparatifs de la noce, je relève l'achat d'une « couronne d'immortelles noires[3]. » Elle était desti-

1. Lors de la fonte de la cinquième balle, « sur la montagne, à six pieds au-dessus des têtes des deux chasseurs, on voyait quatre enfants nus, fantastiquement éclairés. Ils portaient des arcs et des flèches, ce qui pouvait les faire considérer comme des amours; ils faisaient quelques gestes comme dans la danse du *cancan* et se hâtaient vers les coulisses. Un lion, un loup et un ours firent à peu près la même chose; puis quatre enfants nus, armés d'arcs et de flèches, suivirent dans sa voie la Chasse infernale. »

« Après la sixième balle, on fit une pause pour préparer l'effet suivant. Sur un pont, au-dessus de la cascade, parurent trois hommes avec des manteaux noirs, puis ils se dirigèrent vers Max. Celui-ci dut les prendre pour des croque-morts car leur apparition fit sur lui un si pénible effet qu'il ne put s'empêcher de tomber sur le sol de tout son long. Ainsi finirent les épouvantements de la Gorge au Loup. »

2. La description de la fantasmagorie que donne Th. Gautier est parfaitement conforme aux indications du livret de Kind, mais peut-être s'était-il borné à paraphraser la traduction de Pacini.

3. D'après Th. Gautier elles étaient jaunes.

née sans doute à représenter la couronne mortuaire que la messagère « vieille et à demi aveugle » a rapportée par erreur, au lieu d'une couronne de mariée. Or, Pacini avait respecté cette scène du livret, que d'autres ont coupée et qui est nécessaire cependant, car elle amène Agathe à se parer des roses de l'Ermite qui, au dénouement, la préservent du danger. Par contre, il n'est nulle part question d'un squelette pour la scène fantastique[1]. J'en conclus que l'« idylle » macabre, spirituellement contée par Berlioz dans la *Gazette musicale* du 3 décembre 1843, puis dans les *Soirées de l'orchestre*, du début dans *Freischütz*, sous forme de squelette, d'un garçon épicier coupable d'avoir sifflé la musique de Weber à l'Odéon dix-sept ans auparavant et qui avait eu l'imprudence de mourir peu après à l'hôpital, est un conte d'ancien carabin.

Pour sa collaboration, Berlioz touchait les deux tiers des droits d'auteur, fixés à 350 francs par soirée; l'autre tiers revenait à Emilien Pacini, le traducteur[2].

1. Voici le détail des accessoires commandés :

Outre l'aigle du premier acte, un sanglier de carton (40 francs), six corbeaux de carton à 10 francs (60 francs), six chauves-souris à 8 francs (48 francs), deux crapauds volants (20 francs), un hibou (15 francs), un cerf (50 francs). Il n'est pas question de lion, de loup, ni d'ours. Il y avait aussi « dix têtes de morts garnies de bougies à l'intérieur et un couteau de chasse dont la lame s'enflamme en la dégainant (35 francs). »

2. J'ai relevé sur un registre des Archives de l'Opéra intitulé : *Honoraires des auteurs* (années 1841-1842) les dates des représentations de *Freischütz* : 7, 9, 11, 16, 18, 21, 25 juin, 5, 21 juillet, 13 août, 10 et 29 septembre, 10 et 25 octobre 1841; la quinzième eut lieu le 19 janvier et la

Aucune part n'était faite aux héritiers de Weber, mort depuis quinze ans seulement et que notre législation sur la propriété artistique ne protégeait pas encore. J'imagine que si, lors de son voyage en Allemagne, Berlioz, pendant son séjour à Dresde, en février 1843, n'alla pas saluer la veuve de Weber, c'est qu'il devait en ressentir vis-à-vis d'elle quelque embarras.

Dans l'intervalle, une troupe allemande vint, au printemps de 1842, représenter au théâtre Ventadour le *Freischütz* original et textuel, avec cette distribution : Max, Winterberger ; Kaspar, Poeck ; Ottokar, Barth ; Kuno, Emmerich ; Agathe, Mlle Walcker ; Annette, Mme Schumann. Si les deux chanteuses étaient bonnes, l'orchestre fut jugé mauvais[1]. Pour la première représentation, le 23 avril, on donna *Freischütz* : le 28, on joua *Jessonda* de Spohr ; le 3 mai, *Une nuit à Grenade* de C. Kreutzer et, le 23, *Fidelio* de Beethoven. L'insuccès fut lamentable.

« FREISCHÜTZ » AU THÉATRE LYRIQUE (1866)

Freischütz avait déjà paru sur quatre théâtres parisiens : l'Odéon, le Théâtre italien, l'Opéra-Comique

seizième le 7 février 1842 et les chiffres des sommes qui revenaient à Berlioz. A 233 fr. 31 par soirée, ces seize représentations forment un total de 3.733 fr. 11. Une lettre à sa sœur Adèle, du 6 octobre 1841, publiée dans la *Revue de Paris* du 15 mars 1906, confirme que « le *Freischütz* se joue encore de temps à autre et lui rapporte 230 francs par soirée. » Voir aussi le livre de M. Ad. Boschot sur Berlioz, tome II, chap. x.

1. *Gazette musicale* d'avril-mai 1842. *Histoire du théâtre Ventadour*, par Octave Fouque.

et l'Opéra. Le Théâtre-Lyrique ne pouvait manquer de s'en emparer. Emile Perrin se souvint des succès de la version Castil-Blaze et monta *Robin des Bois*. Cette reprise eut lieu le 24 janvier 1855. Th. Sauvage assure[1] qu'à cette occasion, il désirait rendre à la pièce son titre véritable. Perrin jugea cette restauration inopportune[2]. On rétablit la localité allemande, mais en conservant aux personnages leurs noms anglais : Reynold, Tony, Dick, Nancy, etc.... Singulier amalgame! La pièce fut revisée; « on ne négligea que ce que Weber avait lui-même supprimé comme inutile ou indigne de lui. »

Son œuvre avait pour interprètes un assez bon ténor, Bonneau de Lagrave; Marchot (Richard), qui « sentait la province » et transposait la chanson à boire; Mme Deligne-Lauters (Agathe), douée d'une voix superbe, mais encore mal disciplinée; Mlle Girard, qui joua très finement le rôle de Nancy. L'acteur Junca faisait un Robin des Bois de belle prestance, terrifiant sous son manteau rouge[3]. Une mise en scène « étudiée, savante, splendide » contribua à attirer le public.

Mais la fidélité de Perrin à la routine fut blâmée dans la presse. Le *Freischütz* de l'Opéra avait accoutumé les musiciens à plus de respect envers le chef-d'œuvre. Weber était déjà en voie de devenir classique. Le succès de cette reprise fraya la voie à ses autres ouvrages

1. *Gazette musicale* du 16 décembre 1866.

2. Albert Soubies : *Histoire du Théâtre-Lyrique*. Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*.

3. Compte rendu de A. de Rovray (Fiorentino) au *Moniteur universel* du 28 janvier 1855.

dramatiques, et sous la direction Carvalho, le Théâtre-Lyrique monta successivement *Euryanthe* et *Obéron* en 1857, *Preciosa* en 1858, *Abou-Hassan* en 1859. L'unique grand opéra de Weber avait été adapté par MM. de Leuven et de Saint-Georges. j'ai dit de quelle manière grotesque dans le *Guide musical* du 24 mars 1895; *Obéron* le fut par Ch. Nuitter et Al. Beaumont, ainsi qu'*Abou-Hassan* et *Preciosa*. Si la première de ces adaptations était saugrenue, les autres, sans être irréprochables assurément, ne s'éloignaient pas autant de l'original que *Robin des Bois* de *Freischütz*. A son tour, Carvalho songea à exploiter l'admirable partition, mais comme la version Carvalho était la livrée imposée à tous les chefs-d'œuvre classiques repris au Théâtre-Lyrique, il y eut naturellement une version Carvalho pour *Freischütz*.

Elle fut entreprise pour les paroles par un librettiste nommé Henri Trianon[1], à qui s'était associé Eugène Gautier, violoniste et compositeur, ancien second chef d'orchestre de ce théâtre[2]. Ils venaient de collaborer pour la traduction du *Don Juan* de Mozart. Cette fois, il était entendu que la pièce serait le véritable *Freischütz* de Fréd. Kind, avec *parlé* comme en Alle-

1. Né en 1811, ancien sous-bibliothécaire de Sainte-Geneviève et sous-directeur de l'Opéra-Comique, auteur de plusieurs livrets, entre autres celui des *Monténégrins* de Limnander.

2. Né à Vaugirard en 1822, élève d'Halévy, il écrivit d'assez nombreux ouvrages de petite dimension qui furent joués à l'Opéra-Comique ou au Théâtre-Lyrique. Les plus connus sont le *Mariage extravagant* (1857), le *Docteur Mirobolan* (1860), *Schahabaham II* (1857).

Le dernier fut la *Clé d'or*, tiré par Louis Gallet d'une

magne. Seulement, ce malheureux Carvalho n'ayant jamais pu monter un ouvrage sans le dénaturer, on débaptisa deux personnages : par une pudeur singulière, le forestier reçut défense de porter le nom de Kuno; on l'appela Ehrmann. Quant à l'Ermite, il devint le Prieur. (De quel ordre?)

A cela près et sous réserve de quelques retouches pratiquées dans le texte du dialogue pour le rendre plus vif et plus clair, — c'est ainsi que les auteurs accentuèrent arbitrairement, dans le rôle de Kaspar, le dépit et la jalousie de l'amoureux éconduit, qui sont à peine indiqués par Kind, — la traduction Trianon-Gautier (dont les initiales T et G figurent seules sur le livret) constituait un progrès réel sur les précédentes, au point de vue de l'exactitude et des caractéristiques de l'œuvre originale[1]. Elle contient même le premier tableau du troisième acte, dans lequel il n'y a pas de musique et qui sert à expliquer le

pièce d'O. Feuillet et qui échoua lamentablement au Théâtre-Lyrique de Vizentini (en 1878). L'une des causes de cet échec fut l'innovation consistant à mettre en scène dans un opéra des personnages habillés à la moderne. Dans la voie du réalisme de la comédie et du drame lyriques, le peu révolutionnaire Eugène Gautier a donc précédé de loin MM. Alfred Bruneau et Gustave Charpentier!

1. C'était l'avis de J. Weber (feuilleton du *Temps*, du 12 décembre 1866). « En résumé, l'intégrité dans laquelle on nous a donné le *Freischütz* s'est bornée à ne pas supprimer des mesures entières, à altérer seulement deux rôles et à ne pas défigurer entièrement le dialogue. En comparaison de la *Flûte enchantée* et de *Don Juan*, sans parler des reprises plus anciennes, la nouvelle édition du *Freischütz* constitue certainement un progrès. »

dénouement, sans cela peu compréhensible, de *Freischütz*[1].

Rien d'essentiel n'est omis dans le dialogue. Les librettistes furent même blâmés de leur conscience par Th. Sauvage, dans la *Gazette musicale* (ce pouvait être par dépit de voir son faux *Freischütz* délaissé pour le vrai), et aussi par Ernest Reyer dans un de ses premiers articles au *Journal des Débats*[2]. Au contraire, Théophile Gautier prit la défense du livret de Kind, habituellement considéré comme niais et maladroit :

« Il est simple, écrivait-il, franc, plein de caractère, comme ces grossières gravures sur bois qui figurent en tête des légendes populaires et dont aucune vignette habilement burinée ne reproduit l'effet. Tel qu'il est avec sa rudesse, il prête admirablement à la musique et conserve la physionomie sauvage et bizarre du Franc-Chasseur. Le prince Ottokar lui-même ne nous déplaît pas, en dépit de ses entrées sans motif, et le moine de la fin a bien son charme. Cette naïveté mystique, digne de la Bibliothèque Bleue, vaut mieux que toutes les ficelles des faiseurs d'opéras-comiques patentés[3]. »

Quant à l'adaptation musicale, bien qu'elle soit due à un compositeur, elle laisse beaucoup à désirer. Le sens est habituellement serré de plus près. Cepen-

1. Voir la traduction de ce 1er tableau, page 160.

L'absence de ces explications dans les autres versions rend le dénouement obscur, et Thomas Sauvage l'avait senti d'instinct en réduisant le nombre des balles à *trois*. R. Wagner, dans son compte rendu de *Freischütz* à l'Opéra, a interprété cette simplification par le besoin de logique inhérent au spectateur français, et il a exprimé des remarques très justes sur *Robin des Bois*.

2. Numéro du 16 décembre 1866. Cité plus haut.

3. *Moniteur universel* du 17 décembre.

dant, je relève dans l'air de Max ces termes inexacts :

Aucun rayon ne perce l'ombre.
Le sort aveugle, voilà Dieu !
Pour lui mes larmes sont un jeu.

L'accentuation est parfois assez bien observée. Dans le *scherzando* d'Annette, les auteurs lui donnent à vocaliser de lourdes rimes en *our* ; il y a des vers ineptes dans l'ariette d'Annette. Les strophes du grand air d'Agathe sont mal rythmées, les rimes portent à faux, masculines là où elles devraient être féminines. Les récits sont vagues, embarrassés par les contraintes de la rime ; l'*allegro* final seul est un peu meilleur. Mais, à la fin, c'est à tort qu'Agathe s'écrie :

Il arrive, il est vainqueur !

Au Trio du second acte, je signale un contresens dans la phrase d'adieu de Max : « Pardonne à ma tendresse d'avoir douté de toi ! » tandis que, dans l'original, il demande à Agathe si elle a oublié reproches et soupçons. C'est juste le contraire. A la fin du Trio, celle-ci s'écrie : « Mais si tu meurs, je meurs ! » En revanche, la partie d'Annette est moins éloignée du sens.

Dans le *finale*, certaines questions de Kaspar à Samiel sont bien traduites, les autres faussées. Le récit de Max est supérieur à ce qu'il est dans les autres versions, moyennant quelques notes ajoutées, mal à propos parfois. L'invocation parlée de Kaspar à Samiel est dite en vers très plats, sur des rimes alternativement masculines et féminines, ce qui est loin d'avoir l'énergie des rimes en *acht* et en *ei* de l'allemand. Le chœur de la Chasse infernale est mal rythmé.

Le troisième acte abonde en niaiseries. Voici, par exemple, les deux premiers vers de l'air d'Agathe :

> La Providence emplit l'espace
> Et le hasard est un vain mot.

Le chœur des jeunes filles est rimé en vers exécrables et dont le sens s'écarte de l'original. Exemple :

> Va-t'en, sur quelque vieux refrain,
> *Danser le pas des fiancées* (!)

et plus loin :

> Depuis sept ans, un chaste gain
> La fait lever avant l'aurore.

Jenny l'ouvrière!

Dans celui des Chasseurs, la coupe du vers allemand est observée, non sans fautes de prosodie; le sens est rendu approximativement.

Le *finale* du troisième acte commence par des exclamations quelconques. Cependant, le chœur consent à s'enquérir :

> Est-ce un crime, est-ce un malheur?

L'explosion de joie d'Agathe renaissant à la vie est bien exprimée. Il y a des notes ajoutées dans le récit de Kaspar s'adressant à Samiel. Il maudit le peuple (!) au lieu de blasphémer. Les interventions de l'Ermite sont bien rythmées au point de vue musical, mais fantaisistes sous le rapport du sens ou maladroites dans l'expression. Il s'adresse à Ottokar en ces termes baroques :

> Eh! quoi, le sort d'un jeune cœur
> Serait réglé par une balle (!)

Le pardon accordé, le Prince dit à Max :

Remplis les vœux de ce nouveau baptême (?)

Des syllabes sont ajoutées dans le morceau d'ensemble et les deux vers allemands du chœur final sont dédoublés en un quatrain assez plat.

Les interprètes étaient Mme Carvalho (Agathe); Mlle Daram (Annette); Michot (Max); Troy aîné (Kaspar); Troy jeune jouait le rôle de Kilian, Neveu celui d'Ehrmann-Cuno, Bérardi portait la robe de l'Ermite-Prieur, Wartel figurait Samiel. L'orchestre était brillamment dirigé par Deloffre, qui avait déjà conduit *Robin des Bois* en 1855 au même théâtre.

D'après Th. Sauvage, qui rendit compte de la représentation dans la *Gazette musicale*[1], bien que renforcés de 150 orphéonistes, les chœurs manquaient d'entrain. Et il ajoutait que les couplets avec chœur du *Jungfernkranz*, si populaires en Allemagne, n'avaient jamais été chantés juste en France. Th. Gautier affirmait à cette occasion n'avoir jamais entendu chanter convenablement le chœur des Chasseurs qu'en Allemagne[2].

Le ténor, Michot, ne comptait pas. Troy n'avait ni l'ampleur, ni le mordant nécessaires au rôle de Kaspar; à l'air final du premier acte, il ajoutait un trait de sa façon. Mme Carvalho ne réussit qu'à

1. Numéro du 16 décembre 1866.

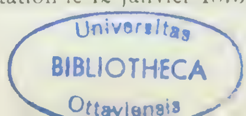
2. Weber était le compositeur préféré de Th. Gautier. Il aimait se faire jouer les fragments de ses œuvres par son ami Ernest Reyer et même il savait jouer sur le piano la valse de *Freischütz*, s'il faut en croire sa fille, Mme Judith Gautier (*Le Second rang du Collier*).

moitié dans le rôle d'Agathe; elle montra dans l'*andante* du grand air, « ce goût, ce charme, ce style, ce fini précieux que l'on ne trouve qu'en elle: mais la cabalette, si fougueuse, si emportée, était moins favorable à son expression calme[1]. » Aussi dut-elle bientôt céder son rôle à Mlle Schroeder, « jeune Allemande qui ne savait pas le français. » Tout ce que cette dernière ne pouvait pas dire du dialogue fut placé dans la bouche d'Annette, et « quant aux paroles chantées, elle ne les prononçait pas[2]. » Singulière exécution!

Aussi Carvalho devait-il compter pour le succès plutôt sur la mise en scène que sur l'interprétation vocale. « Grande affaire! s'écriait J. Weber[3], M. Carvalho a introduit une cascade d'eau naturelle dans la Gorge au Loup! » Cette cascade, par un *effet* nouveau, les machinistes l'éclairaient de trois couleurs différentes. Aussi fut-elle « rappelée » à la première représentation.

La version Trianon-Gautier obtint au Théâtre-Lyrique soixante-treize représentations. C'est elle qui fut employée par Bagier, directeur du Théâtre Italien lorsqu'il y donna *Freischütz* en français[4]. La mise en scène était indigente ou burlesque. Le ténor Jourdan n'avait plus de voix; Giraudet (Kaspar) manquait de verve et de mordant; Mlle Reboux,

1. Th. Sauvage, article cité. M. Ernest Reyer exprima la même opinion (*Journal des Débats* du 16 décembre).
2. Article de J. Weber au *Temps* du 26 janvier 1875.
3. *Temps* du 12 décembre 1866.
4. Première représentation le 12 janvier 1875.



inhabile à dire le dialogue, dénaturait l'air d'Agathe; Mlle Sablairolles, novice à la scène, débutait dans le rôle d'Annette. Ce fut un *four :* six représentations.

C'est aussi cette version, élaborée pour son Théâtre-Lyrique, que Carvalho entendait reprendre en 1894, à l'Opéra-Comique. La distribution était déjà annoncée : Vergnet devait chanter Max; Mondaud, Kaspar; Agathe devait être jouée par Mlle Nina Pack et Annette par Mlle Laisné. Les succès du *Falstaff* de Verdi et de Mlle Delna firent abandonner ce projet.

Une autre édition française de *Freischütz* fut publiée également en 1866, par la maison Littolff, de Brunswick; elle n'a jamais été mise au théâtre.

C'est celle de Van Hasselt et Rongé, décédés l'un et l'autre. Les auteurs étaient animés d'excellentes intentions. D'abord, ils savaient l'allemand et ils n'ignoraient pas ce phénomène essentiel, c'est que l'accentuation d'un mot en allemand est très souvent l'inverse de ce qu'elle est en français. Ainsi *Liebe* = *amour*. Ils se sont préoccupés avant tout de conserver la prosodie de l'original et ils ont accentué leurs paroles en conséquence. Malheureusement, ils maniaient maladroitement la langue française; leur poésie ne vaut pas celle des plus piètres librettistes. La gêne causée par la rime les a induits à traduire ce vers : *Er der noch nie dein dunkles Reich betrat* (Lui qui n'a pas encore pénétré dans ton sombre empire) par : « Nul dans ces lieux de lui ne se souvient. » expression aussi plate qu'imprécise. C'est regrettable, car parmi beaucoup de phrases burlesques, il y a des passages bien rendus. Leur version est pour ainsi dire la seule qui, dans le *duo* du second acte, ait donné des équivalents

à la réflexion mélancolique d'Agathe : *Alles wird dir zum Feste* et à la réponse enjouée d'Annette. Quelques légères retouches auraient suffi à perfectionner les paroles de l'ariette. Le chœur des jeunes filles est passablement rendu ; celui des Chasseurs est bien rythmé, mais peu fidèle comme sens. Cependant, les strophes de Kind ne manquent pas d'un certain lyrisme qui méritait plus d'égards.

« FREISCHÜTZ » AU NOUVEL OPÉRA (1876)

LES ATTENTATS DES VIRTUOSES DU CHANT

A l'époque où nous sommes parvenus, l'Académie nationale de musique s'est installée dans le palais Garnier, et, successivement, tous les opéras du répertoire vont être agrandis à la taille du gigantesque monument. Si les ouvrages de Meyerbeer et d'Halévy, prétexte à cortèges, figurations, défilés de cavalerie, supportèrent assez bien l'épreuve, il n'en fut pas de même des opéras de demi-caractère, tels que *Le Comte Ory*, *Freischütz*, pour lesquels cet agrandissement fut une dislocation[1].

A l'occasion de la reprise solennelle du 3 juillet 1876, pour laquelle Halanzier se mit en frais de décors et fit brosser par Lavastre et Despléchin une superbe Gorge au Loup, M. Camille Saint-Saëns, dans l'*Esta-*

1. En 1841, Th. Gautier déplorait qu'on eût ajusté un opéra-comique au cadre « gigantesque » de l'Académie royale de musique. Qu'aurait-il dit s'il avait connu les dimensions futures de l'Opéra Garnier?

fette[1], où il venait d'être investi des fonctions de critique musical, émettait des réflexions fort justes sur la disconvenance de l'action représentée avec le cadre :

« Certes, le *Freischütz* est un incomparable chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un grand-opéra ; *sur une vaste scène, dans une salle immense, l'œuvre s'amoindrit* comme un tableau de genre placé trop haut à l'exposition de peinture. Ce n'est pourtant pas de l'opéra-comique, bien que, dans la forme originale, les morceaux de musique soient séparés par des scènes parlées. C'est du grand-opéra de petite ville, produit essentiellement germanique et difficile à acclimater partout ailleurs.... A l'Opéra, il n'a jamais été qu'un hors-d'œuvre. »

Et plus loin, il constatait ce fait :

« Jamais la disproportion entre le caractère de l'œuvre et le caractère du théâtre n'a paru si frappante. La salle de l'Opéra, *de par ses dimensions, est rebelle à l'émotion intime*.... Ce solennel amphithéâtre, dans sa majesté un peu lourde, effarouche la muse sauvage et quelque peu naïve de Carl-Marie.

« C'est à peine si le *finale* du second acte, avec le merveilleux décor de la Gorge aux Loups et la magnifique mise en scène de la Chasse fantastique, a produit son effet ; c'est à peine si le chœur des Chasseurs et l'ensemble final ont porté sur les nerfs du public. *Tout le reste a disparu, comme noyé* dans une exécution où les moyens semblent insuffisants pour le but à atteindre. »

A cette reprise solennelle, Mlle Daram retrouva son rôle d'Annette du Théâtre-Lyrique, mais elle dut le rapprendre dans la version Pacini ; on rétablit pour elle le récit du troisième acte avec alto solo. Elle fit applaudir « une physionomie mutine et une jolie voix. » Mlle Baux (Agathe) avait une diction molle et

1. Numéro du 10 juillet 1876. Article reproduit dans *Harmonie et Mélodie*, un vol. in-18, Paris, 1885, Calmann-Lévy. Il est à lire en entier.

sans accent. M. Saint-Saëns la jugeait « entièrement insuffisante[1] ». Le ténor Sylva, qui avait déjà chanté le rôle de Max, à la reprise de 1873, était affligé d'une « lourdeur incorrigible du débit et de la prononciation. Certains mouvements ont été pris par M. Sylva, malgré les battements désespérés de M. Deldevez (le chef d'orchestre), avec une lenteur bien faite pour irriter les nerfs du musicien le plus calme, le plus doux. Le reste est beaucoup trop solennel. Que diable! s'écriait M. Saint-Saëns, le *Freischütz*, ce ne sont pas les vêpres! »

« M. Gailhard (Gaspard) sera excellent quand il saura un peu mieux contenir son geste et quand il aura supprimé le point d'orgue sur le *mi*, à la fin de son air, point d'orgue qui lui vaut les applaudissements de la claque, mais qui est d'un déplorable effet aux yeux d'un public éclairé. »

Encore si les chanteurs n'avaient inventé que les points d'orgue!... Mais ils ne se gênaient pas pour mettre des variantes dans leurs rôles, introduire un trait, lancer une note élevée, corriger les phrases musicales, changer les mouvements, etc.[2].

« On ne brode pas Weber! » écrivait le critique de la *Gazette musicale*, en 1835[3], après la reprise de *Robin des Bois* à l'Opéra-Comique. Ce blâme sévère, adressé à la chanteuse légère Hubertine Massy, com-

1. Article cité. J'extrais du journal les jugements portés sur les artistes; ils n'ont pas été reproduits dans le volume.

2. Comptes rendus de M. Ad. Jullien : *Gazette musicale* du 25 mai 1873 et du 9 juillet 1876.

3. Numéro du 18 janvier 1835.

bien de fois la presse eut-elle l'occasion de l'infliger aux artistes des différentes scènes qui représentèrent *Freischütz*, et surtout aux cantatrices chargées du rôle d'Agathe[1]! Mme Carvalho elle-même n'en fut pas indemme[2], et Mme Fidès-Devriès se voyait reprocher par M. Ad. Jullien, en 1873, « aux deux reprises de l'*andante* de l'air en *mi*, d'arriver au repos à la dominante par *la* dièse et non par *ut* dièse et, de plus, de terminer cet *adagio* par un *grupetto* mirifique[3].

Un *grupetto* ? C'était peu de chose auprès de ce que toléraient ou réclamaient les *dilettanti*, corrompus à cette époque par les vicieuses habitudes des chanteurs virtuoses! Comme si ce n'était pas assez de ce que la fantaisie des interprètes pouvait introduire dans un opéra, un professeur de chant ne s'avisa-t-il pas d'ériger en dogme cet usage de corriger le texte musical, de l'enjoliver de toutes sortes de traits, de vocalises et de *cocottes* plus ridicules les unes que les autres! Il prétendait même s'appuyer sur l'opinion de Weber qu'il aurait eu l'occasion de voir en 1826 à son passage à Paris. Il a l'aplomb de soutenir qu'après le récit d'Agathe relatif au chant du rossignol, le compositeur n'aurait pas manqué de faire entendre le brillant ramage de l'oiseau s'il n'avait eu soin de s'en rappor-

1. En 1855, Berlioz accusait Mlle Lauters de faire d'affreux non-sens et contresens dans le grand air d'Agathe, d'abîmer la prière du troisième acte où elle introduisait « des notes basses, d'horribles vocalisations. » (*Journal des Débats* du 26 janvier 1855.)

2. Article de E. Reyer. *Débats* du 16 décembre 1866.

3. *Gazette musicale* du 25 mai 1873.

ter à l'initiative de l'exécutant[1]. Il publie une série de spécimens de vocalises destinées à embellir toutes les chutes de phrases. Les virtuoses n'avaient donc que l'embarras du choix !

Et le professeur discute avec une minutie plaisante la prononciation et la diction de chaque phrase du récit ou du chant, sans se douter que les vers de Castil-Blaze sont le plus souvent en contradiction avec le sens exact des paroles allemandes.

Le plus singulier, c'est que cet opuscule obtint l'approbation du rapporteur de l'Académie des Beaux-Arts et les éloges des journalistes. Il se trouva cependant quelques critiques de bon sens pour réprouver ces théories dangereuses.

A cette époque, les compositeurs étaient encore livrés sans défense aux fantaisies vocales de leurs interprètes. Le wagnérisme aura eu au moins ce résultat de mettre un terme aux caprices du chanteur et de diminuer très sensiblement son importance dans la réalisation d'un drame lyrique.

Noyé sur la scène de l'Académie nationale de musique, le *Freischütz*, ce drame intime entre gens du peuple, paysans et gardes forestiers, n'a jamais séduit les abonnés, à qui il faut des seigneurs habillés de velours et de satin, des princesses suivies de pages, et des hérauts, ou tout au moins des héros.

1. Stephen de la Madelaine : *Etudes pratiques sur le style vocal. Leçon sur un air du Freischütz*, 1 br. in-8, Paris, 1866, Albanel, rééditée en 1868 dans un ouvrage en 2 volumes.

Du reste, avec l'acoustique défectueuse de l'Opéra[1], surtout depuis que le plancher de l'orchestre a été abaissé pour les drames wagnériens, l'instrumentation de Weber sonne mal dans la salle. En dehors de l'ouverture qui ne manque jamais son effet, où qu'elle soit jouée, la partition paraît manquer de corps. « Que devient, écrivait M. C. Saint-Saëns, la musique de Weber, si fine, si nerveuse, si délicate, au milieu de ce grand vaisseau que peuvent seules réveiller les sonorités puissantes de l'orchestre moderne[2] ? » Weber possédait à un degré éminent le don de la couleur, mais les moyens très sobres qu'il emploie ne peuvent produire leurs effets pittoresques que dans un local assez restreint. Depuis surtout que nos oreilles sont habituées au fracas instrumental des partitions contemporaines, son orchestration discrète[3], succédant aux rafales de sonorité de *Tristan*, de la *Walkyrie* et de *Siegfried*, le fantastique, terrifiant naguère de la Fonte des balles, ont paru impuissants à secouer les nerfs du public à la reprise d'octobre 1905.

Dans l'intervalle, une autre version de *Freischütz* avait été offerte au public par l'un des éphémères

1. Lors de l'essai de la salle Garnier, en 1874, les défauts de son acoustique pour l'orchestre se révélèrent aussitôt. On avait fait l'épreuve avec les ouvertures de la *Muette* et de *Freischütz*. « L'orchestre a paru très sourd, » écrivait M. Ad. Jullien (ouvrage cité). On attribua cette mauvaise sonorité au fait que les musiciens étaient trop encaissés en contre-bas de la scène

2. Article cité.

3. Sur le caractère de l'instrumentation de *Freischütz*, j'ai fait paraître une étude dans le *Guide musical* du 3 mars 1912.

Théâtre-Lyrique du Château-d'Eau, la version Durdilly. Elle fut chantée le 1[er] juillet 1891 par Mme Batiste (Agathe), Nazem (Annette); MM. Bermond (Max); Laporte (Kaspar). Une mise en scène ridicule, des chœurs grotesques, réduisirent la carrière de ce nouveau *Freischütz* à *quatre* représentations.

Comme j'écris ici un chapitre d'histoire musicale et non un article de critique ou de polémique, je m'abstiendrai d'exprimer mon opinion sur cette version Durdilly publiée en 1891, ni sur aucune autre version contemporaine[1].

A mesure que le sens esthétique se transformait, grâce à l'effort des historiens et des critiques, le souci de la vérité a peu à peu prévalu sur l'ignorance et la présomption des arrangeurs. Aussi les auteurs qui ont touché au *Freischütz* ont-ils fait preuve de scrupules plus éclairés, cherché de plus en plus à se rapprocher de l'original. Aujourd'hui, le public répudie l'ingérence d'une main étrangère dans la disposition d'une partition, réclame le texte exact sur lequel elle a été écrite[2], a cessé de croire à l'infaillibilité transcendante

1. Il en existe une, également rimée, de M. Félicien Grétry, qui a été publiée par *Musica* (nº du 1er décembre 1905), à l'occasion de la reprise de *Freischütz*. Enfin Ch. Nuitter a fait, pour la collection d'airs classiques publiés par Gevaërt, une traduction de l'air d'Agathe qui n'est pas sans reproches. Il en a paru une autre, sous la signature de M. J. E. Gravollet, dans la collection des classiques publiés par l'éditeur Sénart, à 0 fr. 25 le morceau.

2. Il convient de signaler ici la restitution récente par M. Kufferath, sur le Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, de l'authentique *Fidelio* de Beethoven, avec le dialogue parlé de Bouilly.

des truchements timorés qui se proclamaient hommes de goût et d'expérience théâtrale. Il est donc préparé à se rendre compte que la naïveté émue du livret de Kind vaut bien les élucubrations des librettistes parisiens et que son dialogue même n'est pas sans saveur. C'était, on l'a vu, l'opinion de Th. Gautier.

Frédéric Kind n'était ni un Gœthe[1], ni un Schiller. c'est entendu, et bien qu'en dehors de ses livrets d'opéras, il ait publié des vers, des romans, des articles de journaux, il ne tiendrait pas une grande place dans le souvenir de ses compatriotes, si sa collaboration avec Weber n'avait fait vivre son nom. Cependant, même comme librettiste, il a montré un peu plus de sentiment poétique que ses émules français, les Planard, les Scribe et les Saint-Georges ! Ses expressions sont parfois pittoresques et son dialogue a de l'allure et de la couleur. On n'a donc vraiment pas le droit de faire tort à un poète, même de valeur secondaire, en remplaçant des vers d'un sens pittoresque défini, par des termes de hasard, ou dont l'illogique intrusion ne peut s'excuser que par les contraintes de la rime. Seule une traduction en prose peut en donner le rendu exact et s'adapter plastiquement à la musique.

Conformément à l'usage qui prévaut aujourd'hui dans l'affabulation des drames lyriques, la présente traduction a donc été écrite en prose presque d'un bout à l'autre, à l'exception de quelques parties

1. Mais Gœthe lui-même l'appréciait. Il écrivait à son confident Eckermann : « Si *Freischütz* n'était pas un si bon sujet, la musique aurait eu de la peine à obtenir le suffrage des masses, comme c'est le cas le plus fréquent, et pour cette raison, on doit témoigner quelques égards à M. Kind ».

rimées ou assonancées[1]. Mais cette prose a été scandée tout d'abord sur le rythme des vers allemands, partout du moins où Weber s'y est conformé, ce qui ne lui arrive pas toujours. Elle est en même temps étroitement adaptée au rythme musical. A cet égard, je ne puis que renvoyer le lecteur au petit avertissement imprimé en tête de la partition.

J'aurais désiré que le texte de Kind figurât avec le mien sous les parties de chant, mais le peu de blanc que laisse sous les paroles le format réduit des éditions populaires allemandes n'a pas permis ce rapprochement, qui m'aurait dispensé de toute explication technique. Voici donc les principes auxquels j'ai obéi.

Je me suis attaché à rendre le sens littéral, lorsqu'il importe à l'action; dans les récitatifs notamment, là surtout où la musique tend à en exprimer le pittoresque, j'ai adopté les expressions mêmes du poète quand les termes français correspondants pouvaient s'ajuster à son rythme. Lorsque cette transposition a été impossible, j'ai substitué à la traduction textuelle les équivalents les plus rapprochés; je me suis résigné à l'abandon de la littéralité dans les passages où le premier devoir du traducteur, doué du moindre sens musical, est de laisser primer la mélodie, de fournir au chanteur des vocables d'une émission facile et

1. Il a été fait emploi de la rime ou de l'assonance dans les couplets de Kaspar, dans le chœur des jeunes filles et dans l'invocation parlée de Kaspar à Samiel. Le chœur invisible est aussi rimé. Je ne me suis point privé de la faculté, admise dans la versification contemporaine, de faire rimer un singulier avec un pluriel.

d'une sonorité qui les fasse percevoir par l'auditeur. Le public français tient avant tout à comprendre!

Malgré mon aversion pour le « charabia, » je n'ai pu éviter d'employer parfois des inversions exigées par l'accentuation musicale. Je crois les avoir réduites au strict minimum. Par les détails qui lui ont été fournis plus haut dans l'examen critique des adaptations antérieures, le lecteur peut avoir une idée des nombreuses difficultés qui mettent à la torture le traducteur d'un opéra ou d'un *Lied* allemand. Je n'y insiste pas davantage.

Quant au dialogue *parlé*, il est rendu presque textuellement; on n'en a exclu que deux ou trois expressions trop germaniques pour être comprises du public français. Les phrases entre crochets correspondent aux coupures usitées sur les scènes d'Outre-Rhin ou pratiquées au Théâtre des Champs-Elysées. Les autres ont été parfois un peu resserrées et je me suis efforcé, tout en conservant le sens exact, de leur donner un tour plus vif et plus scénique.

Et maintenant, il ne me reste plus qu'à remercier mes confrères de la critique musicale, de l'extrême bienveillance avec laquelle ils ont apprécié ma traduction après les auditions au concert.

Puisse-t-elle, sous la forme théâtrale, contribuer à faire mieux comprendre et goûter par les spectateurs le *Freischütz* authentique de Kind et de Weber!

Mars 1913. G. S.



FRIEDRICH KIND

FREISCHÜTZ

PREMIER ACTE

En forêt. Une place devant une auberge située à droite et simplement couverte en chaume.

SCÈNE III[1]

Max. Kilian. Paysans.

Max est assis, seul, à une table, au premier plan, avec une cruche de bière devant lui. Au fond, à gauche, une perche de papegai, entourée d'une foule. Ménétriers des montagnes de Bohême. Au moment où le rideau se lève, Kilian tire un coup d'arquebuse et le dernier morceau d'une cible étoilée vole en éclats.

LE PEUPLE (parlé).

Ah! ah! Brave! Un coup de maître! (Éclats de joie.)

MAX, qui jusque-là, tenait son poing fermé devant son front, frappe violemment sur la table.

Grand bien te fasse, manant!

Chœur d'introduction (n° 1).

CHŒUR DES PAYSANS

Musique bruyante, au moment où la perche est abattue.

Victoire, hurrah pour le maître
Qui vient de donner à la cible son reste!

1. Le 1er Tableau n'a pas été mis en musique par Weber : les deux scènes dont il se compose et qui ont été publiées dans l'édition Reclam de *Freischütz*, sont traduites plus loin : on les trouvera à l'appendice page 182.

Nul autre tireur ne peut l'égaler.
Victoire, victoire, victoire!

Ils se rassemblent promptement, vers le fond à gauche, pour se former en cortège.

MAX s'écrie en même temps :

Allons courage! Criez, criez! (Il frappe le sol de la crosse de son arquebuse et l'appuie contre un arbre. Après que tous se sont éloignés) : Etais-je donc aveugle, ou les muscles de ma main paralysés?

Marche.

Le cortège s'est organisé. En avant, les ménétriers jouant une marche. Puis les gamins portant sur une épée le dernier morceau de la cible, ou de la vaisselle d'étain neuve en guise de trophées. Après eux, Kilian, le roi du tir, avec un bouquet et un cordon d'ordre, sur lequel sont fixées les étoiles percées par ses balles. Les tireurs avec leurs arquebuses : (plusieurs portent sur leurs toques ou leurs chapeaux des étoiles semblables) : les femmes et jeunes filles. Le cortège marche en cercle et tous, en approchant de Max, le montrent avec dérision, le saluent et chuchotent en riant.

KILIAN, resté le dernier devant lui,
cambre sa poitrine et chante :

Chanson.

I. Roi du tir que l'on acclame,
N'ai-je pas droit aux hommages?
Tire ton chapeau, mossiè[1]?
(*bis*) Qu'on s'incline, hé, hé, hé!

Le chœur reprend les deux derniers vers, en refrain.

II. Fleurs et plaques me décorent,
Cette cible est mon trophée.

1. *Mossié*, corruption allemande du mot : *Monsieur*, employée ici par dérision.

On n'y voit donc plus, mossié?
(*bis*) Pas de touche! hé, hé, hé!

Reprise par le chœur des deux derniers vers, en refrain.

III. Dois-je donc, pour votre Grâce,
Désormais charger son arme?
Est-ce qu'il m'en veut, mossié?
(*bis*) Tiens! il vient donc? hé, hé, hé!

LE CHŒUR

N'est-il pas jaloux, Mossié?
Tiens! Il cède, il vient, hé, hé, hé!

MAX s'élance, tire son couteau de chasse et saisit Kilian à la gorge :

Toi, laisse-moi en paix, sinon!... (Tumulte et bagarre autour de Max).

SCÈNE IV

Entrent Kuno, Kaspar et plusieurs veneurs avec leurs arquebuses et leurs couteaux de chasse, par le fond, à gauche.

KUNO

Qu'est-ce donc? Fi! Trente contre un! Qui a l'audace de s'attaquer à mon garde?

KILIAN, lâché par Max, mais encore épeuré.

Tout en douceur, sans méchanceté, seigneur forestier héréditaire. Bien sûr, on ne pensait pas à mal. Voilà comme c'est venu : celui qui a tout le temps manqué la cible est exclu de l'épreuve finale; ensuite on l'a un peu berné, mais en douceur, sans méchanceté!

KUNO, vivement :

Toujours manqué! Qui? A qui est-ce arrivé?

KILIAN

Certes, c'est dommage que pour une fois, un paysan l'emporte sur un veneur, mais demandez-le lui, à lui-même!

MAX, honteux et désespéré :

Je dois l'avouer.... Je n'ai pas touché la cible une seule fois.

KASPAR, à part :

Merci, Samiel!

KUNO

Max! Max! est-ce possible? Toi, connu autrefois dans le pays pour le meilleur tireur! Depuis quatre semaines, tu n'as rapporté ni poil, ni plume au logis. et aujourd'hui encore.... Fi, c'est honteux!

KASPAR

Crois-moi, camarade, c'est comme je te l'ai dit. Quelqu'un t'aura jeté un sort. Il faut que tu rompes le charme, ou tu reviendras toujours bredouille....

KUNO

Balivernes!

KASPAR

Je te l'affirme. Ce sera bientôt fait. Laisse-toi convaincre, camarade. Rends-toi vendredi prochain à un carrefour, trace avec une baguette ou avec la pointe sanglante d'une épée, un cercle autour de toi, puis appelle trois fois le Grand Chasseur!

KILIAN

Dieu nous garde! Un suppôt du diable!

KUNO, à Kaspar :

Silence, vaurien ! Ah ! je te connais depuis bien longtemps. Fainéant, débauché, tricheur au jeu, voilà ce que tu es. Prends garde de me faire concevoir quelque soupçon plus grave!

Kaspar fait un geste d'humilité comme s'il voulait se disculper.

Pas un mot, ou tu as ton congé.... Mais, aussi, Max, rends-toi compte. J'ai pour toi l'affection d'un père. Si le Prince veut bien transférer à mon gendre les droits d'un fils, j'en serai heureux, mais si demain tu échoues à l'épreuve du tir, je devrai te refuser ma fille. [Voudriez-vous vous égarer dans la mauvaise voie?][1]

MAX

Demain, demain déjà!

UN VENEUR

Mais que signifie en réalité cette épreuve du tir? Nous en avons souvent entendu parler.

KILIAN

Oui, nous aussi; mais personne n'a su nous en dire l'origine.

D'AUTRES

Racontez-la-nous, monsieur Kuno.

KUNO

Soit. Nous avons encore le temps de nous rendre au campement (il s'asseoit). Mon trisaïeul, dont le portrait se trouve à la maison forestière, se nom-

1. Pour la signification des crochets, voir la préface, page 110

mait Kuno comme moi; il était garde du corps du Prince. Un jour, les chiens firent débûcher un cerf sur lequel un homme était attaché. (Il baisse la voix.) Oui, dans l'ancien temps, c'est ainsi qu'on punissait les braconniers. A cette vue, le Prince régnant fut ému de compassion. A celui qui abattrait le cerf sans blesser le délinquant, il promit une charge héréditaire de forestier, avec le logement dans le petit château de la forêt, près d'ici. Le hardi garde du corps, cédant plutôt à un mouvement de pitié qu'à l'appât de la promesse, ne se consulta pas longtemps. Il visa [et recommanda sa balle aux Saints Anges]. Le cerf s'abattit; quant au braconnier, il n'éprouva d'autre mal que d'avoir eu le visage déchiré par les broussailles.

LES FEMMES

Dieu soit loué! Le pauvre braconnier!

LES HOMMES

Bravo, bravo, c'était un coup de maître.

KASPAR

Ou l'effet du hasard, à moins que peut-être....

MAX

Que n'ai-je été ce Kuno! (Il tourne ses regards vers la terre et s'absorbe en lui-même.)

KUNO

Aussi mon aïeul se félicita d'avoir sauvé ce malheureux, et le Prince tint loyalement sa promesse.

KILIAN

Ainsi s'explique cette épreuve du tir, mes amis; nous voilà renseignés.

KUNO

Mais écoutez donc la fin. Il arrivait alors, comme aujourd'hui, (regard jeté sur Kaspar) que le Mauvais semait l'ivraie parmi le bon grain. Les envieux surent bien aller dire au Prince que le coup tenait de la magie, que Kuno n'avait pas visé, mais employé une balle franche.

KASPAR

C'est ce que je pensais. (Se détournant) A l'aide, Samiel!

KILIAN, à quelques paysans

Une balle franche! Ce sont des embûches du Mauvais! Ma grand-mère me l'a raconté un jour. Six touchent le but; mais la septième appartient au Diable! Il peut la diriger comme il lui plaît!

KASPAR

Enfantillages! Il n'y a là-dedans que les puissances de la Nature!

KUNO

Aussi le Prince exigea-t-il qu'à l'avenir chacun des successeurs de Kuno subirait d'abord l'épreuve du tir [sévère ou non, ainsi que le Prince régnant ou son délégué a soin de l'ordonner]. Et l'usage veut en outre que le jeune forestier, en ce même jour, épouse celle dont il a fait choix, pourvu qu'elle soit irréprochable et digne de paraître devant tous sous la couronne virginale. Mais assez là-dessus! (Aux veneurs qui le suivaient.) Nous allons nous remettre en route. (A Max.) Quant à toi, Max, tu peux encore aller voir à la maison (souriant) si tous les rabatteurs sont

réunis. Rassemble toute ta présence d'esprit! Celui qui t'a jeté un sort, c'est peut-être bien l'Amour! — Avant le lever du soleil, je t'attends au camp du Prince.

Trio avec chœur (n° 2)

MAX, qui est sorti de sa rêverie, à l'interpellation de Kuno

Ah! quelle épreuve
Va m'offrir le jour qui vient!

KUNO

Oui, ton adresse
Fixera demain ton sort.

MAX

Ah! je désespère
De toucher le but.

KUNO

Donc, crains de la perdre!

KASPAR, à Max, avec une expression de mystère significative

Seul, un coup d'audace
Peut te rendre heureux.

MAX

Agathe, la perdre,
Comment m'y résoudre?
Mais la malchance me poursuit....

LE CHŒUR

Comme sombre est son regard!
Quelque émoi secret le trouble.

A Max :

Crois, espère, prends courage,
Confiance en ton destin!

MAX

Hélas! le bonheur m'a fui.
Sur moi pèse l'Invisible,
J'ai de l'ombre plein le cœur,
De la perdre je mourrais!

KASPAR

La Fortune favorise
Qui, pour vaincre ses rigueurs,
D'un pouvoir plus fort se sert.

KUNO

Si le Ciel veut ta disgrâce,
Subis-la d'un cœur viril.

LE CHŒUR

La perdre est pour lui la mort!

KUNO, prenant la main de Max

Mon fils, du cœur!
Qui croit en Dieu est fort.

(Aux veneurs) :

Allons! Par monts et vallées,
Demain que l'on vienne au concours!

CHŒUR DES VENEURS

Gibier courant par les plaines,
Autour planant dans les nues,
Victoire! vous êtes à nous!

CHŒUR DES PAYSANS

Sonnez sur le cor vos fanfares!

LES VENEURS

Résonne, joyeuse fanfare!

TOUS, excepté Max

Qu'à l'ombre du soir qui pâlit,
L'écho de ces gorges répète :
Sa! hussa! L'épouse à l'époux!

Kuno, Kaspar et les veneurs sortent par la gauche.

SCÈNE V

Les mêmes, moins Kuno et sa suite

KILIAN

Un brave homme, le seigneur forestier! Mais entrons à l'auberge. Le temps est déjà sombre et froid. (A Max :) Sans rancune, hé! vaillant garçon?... Allons! je te souhaite meilleure chance pour demain. Aujourd'hui, foin des soucis! Prends une jeune fille par la taille et danse avec elle!

MAX

Ah! oui, j'ai bien le cœur à la danse!

KILIAN

Soit, à ton gré! (Il enlace une des femmes, les autres l'imitent. La plupart valsent dans l'enclos de l'auberge: les autres se distraient au dehors. Le soir est venu.

(*Valse et air* nº 3)

SCÈNE VI

Max seul. Plus tard paraît Samiel. Il est d'une taille extraordinaire, il porte un vêtement vert sombre et couleur de feu, à ornements d'or. Un grand chapeau, décoré d'une plume de coq, couvre presque entièrement son visage au teint brun olivâtre.

MAX

Non, je ne puis souffrir l'angoisse
Qui vient me ravir tout espoir.
Quelle est la faute que j'expie?
Qui m'a voué au sort trompeur?...

Air : Les bois sombres, ou les plaines,
Me voyaient marcher joyeux.
Mon fusil savait atteindre,
Poil ou plume, tout gibier.
Quand le soir, après la chasse,
J'apportais ma large part
De tueur barbare,[1]
Les doux yeux d'Agathe souriaient.

SAMIEL, presqu'immobile, fait un pas dans le fond, hors du buisson.

MAX

C'est donc le ciel qui m'abandonne.
Ou ma raison qui s'égara?
Si du destin je suis l'esclave,
Veut-il ma perte et mon malheur?...
Mais elle ouvre sa fenêtre,
Son oreille attend mes pas,

1. VAR. : Bien qu'émus du meurtre,

Car sa foi constante espère
Max et son joyeux signal.
Si des feuilles d'arbre tombent,
Elle croit ouïr mon pas,
Puis tressaille, me fait signe;
Le bois seul reçoit ses vœux.

SAMIEL marche à grands pas dans le fond de la scène.

MAX

Sous le pouvoir du sombre empire,
L'affront m'accable, j'ai grand peur!
Aucun rayon dans ces ténèbres!
Destin aveugle! Ciel sans Dieu!

SAMIEL, bientôt passé du côté opposé, fait au dernier mot un geste convulsif et disparaît.

SCÈNE VII

Max. Kaspar, venant de la gauche, s'approche de lui. Samiel, invisible la plupart du temps. Une servante.

KASPAR, dès que Max l'a apercu.

Tu es encore là, camarade? Tant mieux!

MAX

C'est pour m'épier que tu reviens tourner autour de moi?

KASPAR

Voilà ton remerciement! En chemin, j'ai pensé à te donner un bon conseil. C'est par amitié que je reviens vers toi; j'en suis même hors d'haleine, tant j'ai couru. Non, je ne puis pas supporter l'idée que tu aies été la risée de ces paysans! Par le Diable,

s'ils ont ri, la belle avance!... Chasse ce souvenir, frère! (Il saisit la cruche placée devant Max.) Qu'est-ce que tu bois là? De la bière! Ça ne vaut rien pour dissiper les soucis. (Appelant du côté de l'auberge.) Du vin, du vin, et deux grands verres! Camarade, quand il m'en coûterait mon dernier sou, je ne veux pas te voir si triste. Tu vas trinquer avec moi!

Une servante apporte de l'auberge ce qui a été demandé.

KASPAR, à la servante

Sur mon ardoise!

La servante, avec un clin d'œil significatif, s'éloigne à droite vers l'auberge.

MAX

Dispense-moi des rasades!... J'ai déjà la tête assez vide....

Il se prend la tête dans les mains.

KASPAR verse prestement quelques gouttes d'une fiole dans le verre préparé pour Max ; à part :

Là, mon petit ami, si peu que tu en boives! (Il verse promptement le vin.) A l'aide, Samiel!

SAMIEL sort la tête du buisson auprès duquel ils sont assis.

KASPAR, interloqué :

Toi ici!

SAMIEL disparaît.

MAX, vivement

A qui parlais-tu là?

KASPAR

Moi, à personne!... Je disais : « Là, mon petit ami, » parce que je te servais.

MAX

Je ne puis pas, non, vrai!

KASPAR

Vive le seigneur forestier! Ne veux-tu donc pas porter la santé de ton patron?

MAX

Soit! (Ils choquent leurs verres et boivent.)

KASPAR

Maintenant, une chanson!

Il fredonne :

[Le soleil luit dans mon verre
Quand je bois du vin du Rhin!][1]

Max témoigne de sa mauvaise volonté.

Celle-là ne te plaît pas? Alors, une autre!

Chanson (nº 4)

I. Dans ce monde, triste et bas,
Nous n'aurons qu'ennuis, tracas,
Sans ton jus, o treille!
De Bacchus j'ai fait mon Dieu
Et ma gorge toute en feu
Sèche la bouteille.

Parlé : Ah! il faut que tu chantes avec moi! (Il boit.)

MAX

Laisse-moi!

1. Ces deux vers remplacent le premier vers de la chanson allemande, mêlé de mots latins, et qui n'aurait aucun sens en français. Du reste, on peut supprimer ce fredon.

KASPAR

Vive la demoiselle Agathe! Il faudrait être un drôle pour refuser de boire à la santé de sa fiancée.

MAX

Tu n'as pas de vergogne!

Ils choquent leurs verres et boivent.

KASPAR chante :

II. Un est un et trois c'est trois!
Il faut joindre deux exploits
A celui de boire.
Jeux de cartes, jeu de dés,
Fille accorte et ses beautés,
Sont ma part de gloire!

Mais toi, tu ne vas donc pas commencer? (Il boit.)

MAX

Dans l'état où je suis, comment veux-tu que je chante avec toi?

KASPAR

Vive notre Prince! Qui ne porte cette santé-là est un Judas!

MAX

Allons, soit, mais que ce soit la dernière!

Ils trinquent, Max s'évente avec son chapeau et montre qu'il a chaud.

KASPAR chante :

III. Sans pareille trinité
Il n'est joie, en vérité,
Qui ne semble amère.

Boire soit mon B. A. BA.;
Gretchen, Käthe ou Barbara,
C'est là ma grammaire!

MAX, bondissant

Vaurien! Agathe a bien raison de me mettre en garde contre toi!

Il veut s'en aller; on remarque en lui, à partir de ce moment, une certaine vivacité, semblable à une légère, mais mauvaise ivresse.

KASPAR, à part :

Prenons garde à la donzelle! (Haut :) Comment peux-tu te fâcher ainsi, frère? Tout blanc-bec que j'étais, j'ai servi sous Altringer et Tilly et j'étais avec eux à la danse de Magdebourg! Parmi les gens de guerre, on apprend de ces coquines de chansons!

L'horloge du village sonne 7 heures.

MAX se lève.

KASPAR

Rentres-tu déjà?

MAX

Oui, il est temps, sept heures sonnent.

KASPAR

Tu vas retrouver Agathe. Mais, dis-moi, tu pourrais bien l'effrayer. Ne sais-tu pas qu'elle compte sur ton succès au tir? Elle y voit un heureux présage pour demain.

MAX

Ah! la pauvre! Et moi-même, demain!

KASPAR

Reste donc et laisse-toi convaincre. [C'est pour cela du reste que j'ai voulu te retrouver.] Car je pourrais bien te venir en aide!

MAX

En aide, à moi!

KASPAR, mystérieusement :

Par pure amitié, je pourrais, entre quatre yeux.... [Ce n'est pas sans dessein que j'en ai laissé échapper un mot de temps à autre à ton oreille]. — Il est certaines puissances secrètes de la Nature, certaines recettes de chasseur, innocentes.... Cette nuit, ou moment où la lune s'obscurcit, est propice au grand œuvre. Un vieux chasseur de montagne m'a confié jadis....

SAMIEL écoute de temps à autre, sans être aperçu des interlocuteurs.

MAX

Tu me verses le poison goutte à goutte....

KASPAR

Que dirais-tu, camarade, si aujourd'hui même, je t'aidais à faire un coup merveilleux, qui rassurerait Agathe et préparerait votre bonheur?

MAX

Tu me confonds. Est-ce possible?

KASPAR

Courage, courage. Par les yeux vient la foi.... Tiens, prends mon arquebuse.

MAX

Pourquoi faire?

KASPAR

Patience! (Il lève les yeux vers le ciel.) Rien ne se montrera donc? (Vite, tandis qu'il lui passe l'arme.) Là! Là! Vois-tu là-haut cet oiseau de proie? Tire!

MAX

Es-tu fou ou crois-tu que je le sois? Il fait déjà sombre, l'oiseau plane [comme un point noir, en l'air,] dans les nuages, hors de portée!

KASPAR

Tire donc, de par le Diable! Ah! Ah! Ah!

MAX presse la détente d'un air de doute.

Le coup part. Dans le même instant, on entend un éclat de rire strident qui effraie Max. Il se tourne vers Kaspar. Pourquoi ris-tu? On dirait que là-haut tournoient les ombres de l'Enfer! (Un grand aigle tournoie un moment dans l'air et s'abat mort aux pieds de Max.) Qu'est-ce là?

KASPAR, soulevant l'oiseau

Le grand aigle que voilà! Quelles serres! Et quel coup de maître! Touché juste sous l'aile, il n'est pas abîmé. Frère, tu pourras le faire empailler pour un cabinet d'histoire naturelle.

MAX

Mais je ne comprends pas.... Cette arquebuse est pourtant semblable à une autre....

KASPAR

Bravo! Maintenant les paysans te respecteront.

Et comme Agathe sera contente! (Il arrache quelques-unes des grosses plumes et les fixe au chapeau de Max.) Ainsi, camarade, porte-les comme trophée.

MAX

Que fais-tu? J'en frémis encore! Quelle charge as-tu donc mise? Et de quelle balle t'es-tu servi?

KASPAR

[Ce n'est pas une balle, imbécile! Une orvette pleine! Cela porte à chaque coup[1]!]

MAX

Est-ce un rêve, ou suis-je ivre? Jamais rien de pareil ne m'est arrivé. Kaspar, je t'en prie, je t'en conjure! (Il le saisit à bras le corps). Parle, ou je te tue.... Dis-moi ce qu'était cette balle!

KASPAR

La joie t'égare. J'en prends ma part. (Il l'embrasse.) Un fier exploit, hé, l'ami! Mais lâche-moi donc.

MAX, le lâchant

D'où tiens-tu ces balles?

KASPAR

Maintenant, si tu es rentré dans ton bon sens, — dis-le moi, — toi, l'intrépide chasseur, es-tu ou te prétends-tu si novice? Réellement ignorais-tu ce que c'est qu'une balle franche?

MAX

[Absurdes légendes!

1. Au theatre on dit : « Pas d'une balle ordinaire, assurement! »

KASPAR

On apprend encore mieux que cela parmi les gens de guerre.... Ah! Ah! Comment les arquebusiers parviendraient-ils à ajuster leur homme, au mileu de l'épaisse fumée de la poudre?... Ou bien ne t'es-tu jamais demandé comment le roi de Suède avait pu être tué à Lützen, malgré son gorgerin de peau d'élan? — Par deux balles d'argent. Oui, oui, tout homme éclairé sait cela. [Mais il faut employer d'autres secrets que de savoir viser et presser la détente].

MAX, considérant l'aigle

Le coup est incroyable : au crépuscule, tombé des nuages! Serait-ce pourtant vrai?

KASPAR

Au reste, il peut avoir deux résultats : non seulement donner la mort par stratagème à un pauvre animal, mais te conquérir une jeune fille ravissante et une charge de forestier héréditaire.]

MAX, avec feu

As-tu encore de ces balles?

KASPAR

C'était la dernière.... Elles m'ont suffi exactement. (Silence)

MAX

Es-tu pour cette fois si avare de paroles? Suffi?... Qu'entends-tu par là?

KASPAR

Que je puis en avoir d'autres cette nuit.

MAX

Cette nuit?

KASPAR

Mais oui. [En cette saison, le soleil se tient trois jours dans le signe du Sagittaire et c'est le second aujourd'hui. Aujourd'hui, à minuit, il y aura une éclipse de lune totale....] Max, camarade, ton destin est placé sous l'influence propice des astres. [Tu es destiné à de grandes choses]. Aujourd'hui, juste dans la nuit précédant l'épreuve du tir, tu dois conquérir emploi et fiancée. Alors que tu as tant besoin du secours des puissances invisibles, la Nature se met d'elle-même à ton service.

MAX

Bien. Mon destin le veut. Procure-moi une de ces balles!

KASPAR

[Plus qu'il ne t'en faut. Mais l'homme a besoin d'un protecteur].

MAX

Comment les obtenir?

KASPAR

Je veux te l'apprendre... Sois exactement à minuit dans la Gorge au Loup!

MAX

A minuit, dans la Gorge au Loup? Non. La gorge est maudite et à minuit s'ouvrent les portes de l'Enfer!

KASPAR

Bah! Crois-tu? Pourtant je ne puis pas t'abandonner

à ton mauvais destin... ; je suis ton ami, je veux t'aider à la fonte.

MAX

Non, pas cela !

KASPAR

Expose-toi demain à la risée du pays ! Perds ta place de forestier et ton Agathe !... Je suis ton ami, je fondrai moi-même les balles pour toi ; seulement il faut que tu sois là !

MAX

Ah ! tu sais prendre les gens, toi !... Mais non, un pieux chasseur ne doit pas penser à de pareilles choses.

KASPAR

Lâche ! Ainsi, ton bonheur, tu l'achèterais grâce au seul péril d'un autre ! Crois-tu que ta faute en serait moins grave ? Crois-tu qu'elle ne pèse pas déjà sur toi ? (Déployant les ailes de l'aigle.) Et cet aigle, penses-tu qu'on t'en ait fait cadeau ?

MAX

Ce serait terrible si tu avais raison !

KASPAR

Ta prétention est singulière. Mais l'ingratitude est le salaire du monde. Je veux couper à l'oiseau un bout d'aile, afin d'en rapporter au moins quelque chose (Il coupe une aile).... Bizarre ! Pour rassurer Agathe, tu as osé tirer un coup de feu.... Pour la conquérir, la hardiesse te manque.... Cette petite poupée de cire, qui, pour l'amour de toi, m'a rebuté, aurait peine à le croire. (A part.) Ce trait-là, il a dû le sentir !

MAX

Misérable! J'ai du courage....

KASPAR

Montre-le donc! Puisque tu as déjà usé d'une balle franche, en fondre n'est plus qu'un jeu d'enfants!... Sans leur secours, tu ne pourras te relever de tes échecs. Amoureuse de toi, la jeune fille ne peut vivre sans toi; elle sera au désespoir. Tu erreras parmi les hommes, bafoué, désespéré peut-être! (Il appuie son poing sur ses yeux de manière à y faire venir les larmes.) Aie honte, grossier chasseur, d'être plus l'ami de ce gas-là qu'il ne l'est de lui-même. (A part.) A l'aide, Samiel!

MAX

Agathe, mourir! Je me jetterais dans un précipice! Oui, ce serait ma fin! (Il donne la main à Kaspar.) Sur la vie d'Agathe, j'irai!

SAMIEL, qui a écouté les dernières paroles, fait un signe d'assentiment et disparaît

KASPAR

Et motus là-dessus! Bavarder pourrait nous mettre en péril. Je t'attends sur le coup de minuit.

MAX

Moi, te trahir! A minuit, je serai là.

Il sort vivement par la gauche.

SCÈNE VIII

KASPAR, seul

Il le regarde avec un mépris sardonique. Pendant ce temps, l'obscurité est venue tout à fait.

Air (nº 5)

Va, va, sans aide, sans gardien[1] !

L'Enfer te tient dans ses filets.
Rien, qui du gouffre noir te sauve!
Démons des ténèbres, hantez son esprit,
Pour qu'il frémisse sous vos chaînes!
Triomphe! ma haine l'abat.

Il sort du côté opposé.

1. VAR. : Sans appui!

ACTE II

PREMIER TABLEAU

Une pièce dans la maison forestière; entrées à droite et à gauche. Des bois de cerfs et des tapisseries sombres, avec sujets de chasse, lui donnent un aspect d'antiquité et indiquent un ancien château princier. Au milieu, sous des rideaux, une baie s'ouvre sur un balcon. Du côté droit, une grande table sur laquelle brûle une petite lampe. Dessus, une robe blanche à rubans verts et, dans un vase, des roses blanches. Du côté gauche, le rouet d'Annette.

SCÈNE I

Annette se tient à gauche, en arrière, montée sur un escabeau. Elle vient de raccrocher le portrait du premier Kuno et frappe sur le clou à coups de marteau. Agathe, à la table de droite, en déshabillé de nuit, enlève une compresse de son front.

Duetto (nº 6).

ANNETTE, s'adressant au portrait :

Là, tiens bien!
Je te l'ordonne.
De fantômes l'on se passe
Dans ce vieux logis de hiboux.

AGATHE

Toi, respecte notre ancêtre!

ANNETTE

A ce vieux monsieur
Mon hommage est dû.
Au valet je veux apprendre
Le respect du maître.

AGATHE, étonnée

Que veut dire?... Quel valet?

ANNETTE

Mais le clou!... Tu le demandes?
Doit-il pas porter son maître?
S'il tombait, quel sort fâcheux!

ENSEMBLE

AGATHE

Certes oui, quel sort fâcheux!

ANNETTE

C'est vrai, c'est vrai, quel sort fâcheux!

Elle descend de l'escabeau et le met de côté.

AGATHE

Tout te paraît en fête;
Tout t'inspire rire et bons mots.
Tout est sombre dans mon cœur.

ENSEMBLE

ANNETTE

Moi, je fuis les tristes rêves!
J'aime vivre en gaieté,
Rire et toujours danser,
Tel est mon seul désir!...
Peines, soucis, chose importune!

AGATHE

Qui retient le cœur de battre?
Qui commande aux doux chagrins?
Pour toi seul, aimé, frissonne
Tout mon être plein d'émoi!

ANNETTE, considérant le portrait :

Là ! Notre aïeul est accroché solidement, au moins pour un siècle! Je l'aime mieux là-haut! (Revenant vers Agathe.) Mais tu as déjà enlevé le mouchoir? Ton front ne saigne donc plus?

AGATHE

Sois sans crainte, chère Annette! Plus de peur que de mal! Mais où peut être Max?

ANNETTE

Oh! il va venir bientôt. Monsieur Kuno a bien promis de nous l'envoyer encore une fois.

AGATHE

Ici, tout est calme et solitaire....

ANNETTE

Vraiment, il est pénible, la veille de ses noces, d'être abandonnée de tout le monde, seule dans ce vieux château maudit, surtout quand des seigneuries si respectables, mais depuis si longtemps réduites en poussière et dont ni toi ni moi n'avons cure, se mêlent de descendre des murailles! Moi je préfère les vivants, surtout les jeunes.

Elle chante avec animation.

Ariette (n° 7).

Quand vers nous vient un jeune homme,
Un jeune homme blond ou brun,
Clairs yeux bleus et belle mine,
On peut bien le regarder.

Chastement nos yeux se baissent,
— C'est l'usage féminin, —
Puis se lèvent, en cachette,
S'il détourne un peu les siens.

Les regards bientôt se croisent;
En cela qu'est-il de mal?
Cela n'ôte pas la vue,
Mais fait vous rougir un peu.

Les œillades se répondent;
Confidences, doux aveux.
Lui, dit : « Belle! » — « Cher! » fait-elle ;
Les voilà bientôt promis.

Sous le voile d'épousée
Voulez-vous bientôt me voir?
Oui, la fille est très gentille
Et le gars n'est pas moins bien!

AGATHE qui, pendant la chanson, a commencé à garnir la robe de rubans, reprend avec elle :

Et le gars n'est pas moins bien!

ANNETTE

A la bonne heure! C'est ainsi que tu me plais. Agathe. Telle te voilà maintenant, telle je serai, (plus grave) si je me marie un jour.

AGATHE

Qui sait? Mais je te le souhaite du fond du cœur, et cependant l'état de fiancée ne va pas sans chagrins. Surtout, aujourd'hui, depuis ma visite à l'Ermite.

j'avais comme un poids sur le cœur. Maintenant je ne sens plus ce poids.

ANNETTE

Comment? Raconte un peu. De ta visite je ne sais rien, sinon que le pieux vieillard t'a fait cadeau de ces roses blanches.

AGATHE

Il m'a mise en garde contre un grand péril, un péril inconnu qu'une vision lui a révélé. L'avertissement n'a-t-il pas été confirmé? La chute de ce portrait pouvait me tuer.

ANNETTE

Bien expliqué. C'est ainsi qu'il faut interpréter les mauvais présages. [Mon père était un vaillant soldat; très désappointé que je ne fusse pas un garçon pour être soldat à mon tour. Il disait que l'on doit traiter la crainte par le mépris, qu'alors elle s'enfuit et que le mot efficace pour se donner du cœur, c'est : « Coquin, défends-toi. »]

AGATHE

Ces roses me sont devenues doublement chères et j'en aurai le plus grand soin.

ANNETTE prend le vase où sont les roses

Si je les plaçais devant la fenêtre, à la fraîcheur de la nuit? [Mais il est temps d'aller me déshabiller].

AGATHE

Comme tu voudras, chère Annette.

ANNETTE

N'allons-nous pas nous reposer?

AGATHE

Pas avant d'avoir vu Max.

ANNETTE

Que de mal on a avec des amoureux comme vous!

Elle s'éloigne vers la droite avec les roses.

SCÈNE II

AGATHE, seule

Scène et Air (n° 8)

Comment reposerais-je
Avant qu'il soit venu?
Oui, l'amour, la tristesse,
Vont se donnant la main.
... La lune paraît-elle aux cieux?

Elle ouvre les rideaux du balcon et l'on aperçoit un paysage éclairé par les étoiles.

La belle nuit!

Elle avance, et s'agenouillant, élève les mains avec une pieuse émotion.

I[1]. Douce, douce
Mélodie,
Prends essor vers les étoiles!
O musique,
Chant mystique,
Porte au Ciel les vœux d'une âme!

Regardant au dehors.

1. Voir les strophes allemandes, page 41.

Oh ! ces astres d'or, ils brillent
Dans la nuit, d'un pur éclat!
Là-bas, au lointain des cimes,
Un orage s'est formé ;
Sur les bois, c'est un amas
De nuages sombres, lourds.

II. Je t'implore,
Les mains jointes,
Eternel, Dieu de tendresse.
De tout piège
Nous protège
La phalange de tes anges!

Regardant encore au dehors :

Tous se livrent au repos ;
Cher ami, pourquoi tarder ?
Mon oreille écoute en vain....
Le murmure des sapins,
Le feuillage des bouleaux
Troublent seuls ce calme auguste ;
Rossignols, grillons s'accordent
A chanter la douce nuit....

Pourtant, me trompé-je encor?
Des pas s'approchent ;
Du milieu de ces arbres
Il vient quelqu'un....
— C'est lui, c'est lui....
Parais à l'appel du signal !

Elle fait des signes avec son mouchoir blanc.

Agathe veille
En cette nuit....

Quoi! il ne me voit donc pas?
Dieu! si la lune ne m'abuse,
Il a des fleurs à son chapeau!
Bien sûr! au jeu du tir il fut vainqueur.
Heureux présage pour demain,
Heureux présage!... Ah! j'espère enfin!

Air : Oui, tout mon être vibre
Et mon cœur bondit d'émoi;
Tout mon cœur bondit vers lui.
Je renais à l'espérance[1]!
Quoi! la chance reviendrait,
Souriante, au cher aimé,
Pour demain s'offrir, fidèle!
Est-ce un rêve, fais-je erreur?
Ciel, reçois mes pleurs d'extase,
Toi qui m'as rendu l'espoir!

SCÈNE III

Agathe, Max, troublé, entrant par la gauche, Annette entre en même temps par la droite.

AGATHE

Enfin, cher Max, te voilà!

MAX

Mon Agathe! (Ils s'étreignent.)

Agathe recule doucement, lorsqu'elle aperçoit sur le chapeau de Max, au lieu de fleurs, un faisceau de plumes.

Excusez-moi de vous avoir fait veiller! Par malheur, je ne puis rester qu'un moment.

1. Var : Ce bonheur, pouvais-je y croire?

AGATHE

Mais non, tu ne vas pas t'en retourner.... L'orage menace.

MAX

Il le faut.

Il jette son chapeau sur la table à droite, de sorte que la lampe s'éteint sous le choc des plumes. Sur le paysage que l'on voit par le balcon, la lumière s'obscurcit déjà.

ANNETTE

C'est heureux qu'il y ait de la lune. Autrement, nous resterions dans l'obscurité. Elle bat le briquet et allume la petite lampe. A Max : — Mais nous sommes bien animé ; nous venons de danser sans doute?

MAX, ironique

Oui, oui, justement!

AGATHE, avec crainte et toutes les apparences d'un espoir trompé.

Tu parais troublé, tu as encore eu de la malchance?

MAX

Non, non, au contraire.

AGATHE

Non? non vraiment?

ANNETTE, à Max

Qu'as-tu gagné au tir? Si c'est un ruban, cousin, fais m'en cadeau, je t'en prie! Agathe a déjà reçu de toi un assortiment de rubans à monter une boutique de mercière!

AGATHE

As-tu touché la cible, Max? Je n'ai pensé qu'à cela toute la journée!

MAX, avec une perplexité anxieuse

J'ai.... Je n'étais pas au tir.

AGATHE

Et tu dis avoir été heureux?

MAX saisit son chapeau

Oui, malgré cela, j'ai été prodigieusement, incroyablement heureux! Vois! (Il lui montre le bouquet de plumes sur son chapeau avec une telle vivacité qu'elle recule.) Dans les nuages j'ai tué cet énorme oiseau de proie.

AGATHE

Ne sois donc pas si vif! Tu m'a donné un coup dans les yeux.

MAX

Pardon. (Il remarque le sang qui tache son front.) Qu'est-ce là? Tu es blessée, tu as du sang dans les cheveux! Par tous les saints, que t'est-il arrivé?

AGATHE

Rien! Presque rien! Ce sera guéri pour le cortège des noces. (S'appuyant sur lui, tendrement.) Et tu n'auras pas honte de ta petite fiancée.

MAX

Mais dis-moi, au moins....

AGATHE

C'est le portrait qui est tombé....

MAX

Celui de ton aïeul Kuno?

AGATHE

[Qu'as-tu donc? Il n'y en a pas d'autre ici.

MAX

Le brave Kuno, brave et craignant Dieu!]

ANNETTE

C'est un peu la faute d'Agathe. Quelle idée aussi de se mettre dès sept heures à la fenêtre! Elle ne pouvait s'attendre à te voir revenir si tôt!

MAX

A sept heures?

ANNETTE

Oui. Dans le village, l'horloge du clocher venait à peine de sonner.

MAX

Etrange! (A part.) Juste à l'heure où je tuai l'aigle.

AGATHE

Tu te parles à toi-même. Qu'as-tu donc?

MAX

[Rien, rien du tout.

AGATHE

Es-tu fâché contre moi?

MAX, avec une perplexité croissante

Non, pourquoi? Si, pourtant. Je t'apporte la preuve même que la chance m'est revenue, une preuve qui

m'a coûté cher, et toi, tu ne t'en réjouis seulement pas. Est-ce là de l'amour?

AGATHE

Max, ne sois pas injuste! Je ne savais pas. Puis, d'aussi énormes oiseaux de proie, tels que je me figure celui-ci, ont toujours quelque chose d'effrayant.

ANNETTE

Ce n'est pas mon avis. Je les trouve magnifiques.

AGATHE, à Max

Oh! ne sois pas si absorbé en toi-même! Je t'aime, moi, si sincèrement! Si demain la chance ne te favorise pas, si nous sommes séparés l'un de l'autre, le chagrin me tuera, je t'assure.

MAX

Raison de plus pour que je reparte[1]!

AGATHE

Mais qui te presse?

MAX

[J'ai... j'ai eu encore une fois de la chance.

AGATHE

Encore une fois?

MAX

Oui]. (Sans vouloir regarder Agathe.) J'ai tué, au crépus-

1. Coupure possible du [précédent au signe]. Dire alors :

AGATHE

Tu as l'air inquiet. Qu'as-tu donc?

MAX

Il faut absolument, etc.

cule, un cerf seize-cors. Si je ne le rapporte ce soir, cette nuit, les paysans viendront me l'enlever.

AGATHE

Et où est-il, ce cerf ?

MAX

Assez loin, en pleine forêt, près de la Gorge au Loup.

Trio (n° 9).

AGATHE

Quoi ? Quoi ? Je tremble !
Là, dans le val d'effroi !

ANNETTE

Du Chasseur Noir c'est le repaire,
Et qui le voit, s'enfuit de peur.

MAX

La peur, un vrai chasseur l'ignore !

AGATHE

Mais c'est pécher que tenter Dieu !

MAX

Mon cœur n'éprouve aucune crainte
Lorsqu'à minuit, au fond des bois,
L'orage fait gémir les chênes,
Crier les geais, voler l'orfraie....

Il prend son chapeau, sa gibecière et son arquebuse.

AGATHE

Non, j'ai trop peur, oh ! reste !
Ne t'en vas pas si vite !

ANNETTE

Elle a trop peur, o reste !
Ne t'en vas pas si vite!

MAX, regardant au balcon, d'un ton sombre

La claire lune au disque pâle
Rayonne encor d'un pur éclat.
Bientôt sa clarté va s'éteindre.

ANNETTE, fermant les rideaux de la fenêtre

Observes-tu d'ici les astres ?
Ami, ton goût n'est pas le mien.

AGATHE

N'as-tu souci de mon angoisse ?

MAX

Non, ma parole fait ma loi.

TOUS TROIS, ensemble :

Adieu !

Max sort hâtivement. Une fois à la porte, il revient.

MAX, avec émotion :

Dis-moi qu'Agathe oublie
Reproches et soupçons !

AGATHE

Mon cœur ne sent que trouble.
Prends garde à mes avis !

ANNETTE

D'un chasseur c'est la vie :
Ni trève, ni repos !

AGATHE

Hélas! je dois te perdre!

ANNETTE

Ressaisis-toi, chérie!

MAX, sombre

Oui, la clarté s'efface.

AGATHE

Prends garde à mes avis!

ANNETTE

Prends garde à ses avis!

MAX, enfonçant son chapeau sur ses yeux

Il sort vivement par la gauche, Agathe et Annette se tournent vers la droite.

CHANGEMENT DE TABLEAU

DEUXIÈME TABLEAU

Une gorge sauvage plantée d'arbres sombres, en grande partie entourée de hautes montagnes. De l'une d'elles jaillit une cascade. La pleine lune éclaire faiblement. Deux nuages orageux vont à la rencontre l'un de l'autre. Plus en avant est un arbre frappé de la foudre, entièrement desséché, pourri à l'intérieur, de sorte qu'il semble projeter une certaine lueur. Du côté gauche, sur une branche noueuse, se tient un gros hibou avec des yeux ronds brillants comme le feu. Sur d'autres arbres, des corbeaux et d'autres oiseaux sauvages.

SCÈNE IV

Kaspar, seul, sans chapeau ni manteau, muni de sa gibecière et de son couteau de chasse, est occupé à former un cercle avec des pierres noires. Au milieu, il a placé une tête de mort. A quelques pas de lui, l'aile d'aigle qu'il a coupée, la cuiller à fondre et le moule à balles.

Finale (nº 10)

VOIX DES ESPRITS INVISIBLES, venant de différents côtés

Au buisson de lune blanc,
Uhui[1] (*bis*)
Le feuillage est teint de sang.
Uhui ! (*bis*)
Quand le soir sera venu,
Uhui ! (*bis*)
La promise aura vécu.
Uhui ! (*bis*)
Avant la prochaine nuit,
L'holocauste est accompli.
Uhui ! (*ter*)

1. Prononcer : Ouhouï.

SCÈNE V

Dans le lointain, l'horloge sonne sourdement minuit. Le cercle de pierres est formé. Au moment où retentit le douzième coup, Kaspar tire son couteau de chasse et le plante dans la tête de mort. Bientôt paraît Samiel.

KASPAR élève le couteau de chasse avec la tête de mort et appelle (parlé).

Samiel! Samiel, parais!
Par le crâne du sorcier.
Samiel, Samiel, parais!

Il place les deux objets au milieu du cercle. Sourd bruit souterrain. Un rocher se fend. Samiel est visible dans la fissure. Kaspar se prosterne devant lui.

SAMIEL, parlé :

Pourquoi m'appelles-tu ?

KASPAR, humblement (en récitatif)

Tu sais que mon sursis
Sera bientôt échu.

SAMIEL, parlé :

Demain.

KASPAR

Veux-tu me le renouveler?

SAMIEL, parlé :

Non.

KASPAR

Je t'offre un autre remplaçant.

SAMIEL, parlé :

Lequel?

KASPAR

Mon compagnon ; il vient,
Lui qui n'a pas hanté ton noir séjour.

SAMIEL, parlé :

Quel est son désir ?

KASPAR

Tout son espoir se fie aux balles franches.

SAMIEL, parlé :

Six parviennent ;
Une est mienne.

KASPAR

A toi soit celle-là !
Qu'ainsi la mort frappe sa fiancée,
C'est le vouer au désespoir,
Lui et le père !...

SAMIEL, parlé :

Je n'ai encore aucun pouvoir sur elle.

KASPAR, tremblant

Lui seul te suffit-il ?

SAMIEL, parlé :

D'accord.

KASPAR,

Répit gagné ; et dans trois ans, c'est lui
Qui t'est livré ! J'en fais ta proie....

SAMIEL, parlé :

Soit. Par les portes de l'Enfer, demain lui ou toi !
Sourd grondement de tonnerre répété par l'écho. Samiel

disparait. La tête de mort et le couteau de chasse disparaissent aussi : à leur place, on voit apparaître un petit âtre avec des charbons enflammés.

SCÈNE VI

Kaspar, debout, essuie la sueur de son front. Bientôt arrive Max, visible sur un des rochers, en face de la cascade. Plus tard se produisent des apparitions qui, cependant, n'approchent pas du cercle magique. Enfin Samiel.

KASPAR, se tournant et apercevant les charbons. Parlé :

Vivement servi ! (Il boit un coup de sa gourde.) A ta santé, Samiel !.... Il m'a donné chaud tout à l'heure ! — Mais où est donc Max ?... Manquerait-il à sa parole ? — Samiel, à l'aide !

Il va et vient dans le cercle, avec anxiété. Les charbons menacent de s'éteindre. Il se met à genoux, devant le foyer, y place du bois et souffle dessus. Le hibou et les autres oiseaux battent des ailes comme s'ils voulaient l'attiser. La flamme jaillit et pétille.

MAX, se penchant du haut d'un rocher, au fond de la gorge :

Récitatif.

Ah ! sombre, s'ouvre
Ici l'abîme. — Qu'il est noir !
L'œil croit plonger
Au fond d'un gouffre de l'Enfer.
Là-bas, l'orage s'amoncelle,
La lune perd de son éclat.
Spectrales, roulent les nuées.
Le roc enfin s'anime...
Et là,... houch, houch !...
S'envolent les oiseaux de nuit.

Rouges, les branches d'arbres tendent
Vers moi leurs bras géants.
Non, bien qu'ému déjà[1],
Je dois, ... je brave l'épouvante!

Il descend de quelques pas sur la sente du rocher.

KASPAR se redresse et l'aperçoit, parlé :

Merci, Samiel! Mon sursis est gagné. (A Max :) — Arrives-tu enfin, camarade? Ce n'est pas bien de me laisser seul! Ne vois-tu pas combien c'est pénible pour moi?

Il a attisé le feu avec l'aile d'aigle: il élève celle-ci en causant avec Max.

MAX, étonné à la vue de l'aile de l'aigle, se prend le front dans les mains, (en récitatif)

J'ai pu frapper l'aigle au sein des airs.
Comment reculer? — Mon sort le veut.

Il s'arrête de nouveau et regarde avec émoi les rochers qui lui font face.

Grâce!

KASPAR, parlé :

Mais viens donc! Le temps presse.

MAX, chanté :

Descendre, je ne puis!

KASPAR, parlé :

Cœur de lièvre! Tu grimpais d'habitude comme un chamois!

MAX, chanté :

Regarde, vois!

Il lui montre, derrière un rocher, une figure vêtue de blanc, qui lève les mains.

1. VAR : Mais, si mon cœur frémit.

Ma mère est là ;
Son spectre m'apparaît.
Telle en son cercueil,
Telle en son tombeau !
En pleurs, ses yeux indulgents
Me disent de fuir !

KASPAR, à part, parlé :

A l'aide. Samiel ! (Haut :) Stupides grimaces ! Ah ! Ah ! Ah !... Regarde, là, encore une fois, tu reconnaîtras les conséquences de ta lâche folie !

On aperçoit la forme d'Agathe, la chevelure dénouée, mêlée de paille et de feuilles. Elle a l'aspect d'une hallucinée et semble sur le point de se précipiter dans la cascade.

MAX

Agathe... se jette au torrent !
En bas ! j'irai !...

L'apparition s'est évanouie. Max descend complètement. La lune commence à s'obscurcir.

KASPAR, à part, ironique, parlé :

J'y comptais bien !

MAX, impétueusement, à Kaspar, parlé :

Me voici. Qu'ai-je à faire ?

KASPAR lui offre sa gourde de chasse que Max repousse

Bois d'abord ! L'air de la nuit est frais et humide. Veux-tu fondre les balles toi-même ?

MAX

Non.... C'est contre nos conventions.

KASPAR

Allons, courage! Entre dans le cercle! [C'est une muraille d'airain contre le pouvoir des esprits, qu'ils viennent du ciel ou des abîmes.[1]] Quoi que tu puisses voir et entendre, tiens-toi tranquille! (Avec une secrète terreur.) Quand même viendrait ici, pour nous aider, un inconnu, [quand même ce serait un cavalier noir, sur un cheval noir, faisant jaillir des étincelles, que t'importe? [Viendrait-il autre chose, peu importe encore! Ces choses, un homme avisé ne les voit pas.]

MAX entre dans le cercle

Oh! comment cela finira-t-il?

KASPAR

La mort, seule, ne coûte rien! Ce n'est pas sans résistance que les secrets de la nature livrent leurs trésors aux mortels. Mais si moi-même, tu me vois trembler, alors viens à mon secours et appelle qui j'appellerai. Sans quoi, nous sommes perdus.

MAX fait un geste d'objection.

KASPAR

Silence! Les instants sont précieux! (La lune est voilée par une zône mince. Kaspar prend la cuiller à fondre.) Observe pour apprendre le métier! (Il prend dans sa gibecière divers ingrédients et les jette à terre çà et là.) D'abord, le plomb.... Quelques fragments de vitrail d'église pilés. Cela est facile à trouver. Un peu de vif-argent. — Trois balles qui ont porté juste. L'œil droit d'une huppe, le gauche d'un lynx. — *Pro-*

1. Au théâtre, on dit : « Sans quoi tu joues ta vie! »

batum est! — Et maintenant, bénissons les balles!

A trois reprises, il s'incline vers la terre.

MÉLODRAME (parlé)

Tireur veillant aux sombres bois,
Samiel, Samiel, entends ma voix!
En cette nuit, assiste-moi
Jusqu'à ce que le charme soit
Accompli! Poudre et plomb, sept fois
Consacre-les, sept, neuf et trois,
Pour que la balle soit de choix!
Samiel, Samiel, à moi!

Dans la cuiller, la masse commence à bouillonner: elle jette un éclat d'un blanc verdâtre. Un nuage voile les rayons de la lune, de sorte que la contrée n'est plus éclairée que par le feu de l'âtre, les yeux du hibou et le bois pourri de l'arbre mort.

KASPAR fond, fait tomber la balle du moule et crie :

Une! — L'écho répète : *Une!*

Des oiseaux de nuit s'approchent, se placent en cercle, sautillent et volètent.

KASPAR compte : (parlé)

Deux! — L'écho : *Deux!*

Un sanglier débûche en froissant les taillis et poursuit sa course furieuse.

KASPAR hésite et compte :

Trois! — L'écho : *Trois!*

Un ouragan s'élève, qui plie et brise les cimes des arbres, fait voler les étincelles hors du feu.

KASPAR compte, avec anxiété :

Quatre! — L'écho : *Quatre!*

On entend des claquements de fouets et un galop de chevaux.

Quatre roues de feu, jetant des étincelles, roulent sur la scène, sans que, par suite de leur vitesse, on puisse en distinguer la forme, ni apercevoir la voiture.

KASPAR, toujours plus inquiet, compte :

Cinq! — L'écho : *Cinq!*

Aboiements de chiens, hennissements dans les airs, apparitions de chasseurs à pied et à cheval, de cerfs et de chiens, les uns poursuivant les autres.

CHŒUR INVISIBLE [1]

Par monts et vaux, ravins, forêts,
Parmi nuages, vent et nuit,
Abîme, étang et gouffre ouvert,
Le feu, la terre, l'air, la mer!
Joho! Wau, wau! Joho, wau, wau!

KASPAR, parlé :

Malheur! La Chasse infernale! *Six!* malheur!
L'écho : *Six!* malheur!

Dans tout le ciel, la nuit est noire. Des nuages qui, auparavant, allaient à la rencontre l'un de l'autre, s'entrechoquent avec des décharges électriques d'éclairs formidables et de tonnerre. Il pleut à torrents. Des flammes d'un bleu sombre sortent de terre : des feux-follets se montrent sur les montagnes. Des arbres, avec des craquements, sont déracinés. La cascade écume avec fracas. Des éclats de rochers sont projetés à bas. On entend de tous côtés les bruits de l'orage, la terre paraît vaciller.

KASPAR, tressaillant, crie :

Samiel, Samiel, à l'aide! — *Sept!...* Samiel!
L'écho : *Sept!...* Samiel!

Kaspar est précipité à terre.

1. Les vers allemands sont cités page 45.

MAX, secoué et projeté de ci, de là, par la tempête, sort du cercle, saisit une branche de l'arbre mort et crie :

— Samiel ! (Dans le même moment, la tempête commence à s'apaiser. A la place de l'arbre desséché paraît le Chasseur Noir, tenant Max par la main.)

SAMIEL, avec une voix terrible, parlé :

Me voici !

MAX fait un signe de croix, puis il est précipité à terre.

Une heure sonne. Silence soudain. Samiel a disparu. Kaspar gît encore la face contre terre. Max se relève d'un mouvement convulsif.

ACTE III

Entracte (n° 11).

PREMIER TABLEAU[1]

C'est le jour. La scène se passe dans les bois. On entend, de temps en temps, des fanfares dans le lointain.

SCÈNE I

Deux veneurs du Prince, venant de droite. Plus tard, Max et Kaspar. Enfin un autre veneur du Prince.

1er VENEUR

Magnifique temps pour la chasse !

2e VENEUR

Jamais je ne l'aurais cru ; jusque vers le matin, ç'a été un mortel vacarme !

1er VENEUR

Surtout dans la Gorge au Loup. Le Diable semblait y avoir pris gîte !

2e VENEUR

De tout temps, ce fut le fief de sa famille !

1er VENEUR

Il y en a, des *chablis*[2] ! Des troncs d'arbres de la grosseur d'un homme, brisés comme des roseaux ! Des

1. Habituellement coupé en Allemagne, il est supprimé au Théâtre des Champs-Elysées.
2. *Chablis*, terme forestier qui signifie : arbre retourné par le vent.

sapins géants, arrachés, menacent le ciel de leurs racines.

2ᵉ VENEUR

Oui, oui, on sait bien qui prend là ses ébats!

1ᵉʳ VENEUR

Quelle farce!... Partons! (Ils s'éloignent par la gauche. Du même côté arrivent Max, un peu animé, et Kaspar. Au moment où il les croise, il leur dit) : — Bonjour!

2ᵉ VENEUR, se découvrant devant Max

Heureuse chance, monsieur le Candidat!

MAX

Bonne chasse!

2ᵉ VENEUR, au premier et désignant Max

Ecoute, sois poli avec lui. C'est un gaillard! Il a atteint trois pièces à une distance où notre vue même ne parvient pas! Son Altesse est absolument férue de lui. La roue de la Fortune a des tours merveilleux. Encore un peu et le voilà maître de vénerie!

1ᵉʳ VENEUR

Peu m'importe! Viens!

Ils s'en vont par la gauche

MAX, à Kaspar

Nous voilà seuls, tant mieux!.. As-tu encore des balles qui portent chance? Donne-les-moi.

KASPAR

Y penses-tu? J'en ai pris trois pour moi et t'en ai donné quatre. Pouvais-je partager plus fraternellement?

MAX

Mais je n'en ai plus qu'une! Le Prince avait les yeux sur moi. J'ai tiré trois coups d'arquebuse de manière à l'étonner. Mais qu'as-tu fait, toi, des tiennes?

KASPAR tire deux pies de sa gibecière et les jette derrière un buisson

Tiens, regarde. J'en ai usé deux à tirer ces pies.

MAX

Es-tu fou?

KASPAR

Et s'il me plaît, à moi, d'abattre ces oiseaux de potence! Que m'importe la vénerie princière!

MAX

Ainsi, il t'en reste encore une. Donne-la-moi.

KASPAR

Quelque sot! Une à moi, une à toi! Et garde la tienne avec soin pour l'épreuve du tir.

MAX

Cède-moi ta dernière balle!

KASPAR

Impossible!

MAX

Kaspar!

3e VENEUR, venant de gauche, à Max

Le Prince vous demande, à l'instant même. Un débat s'est élevé sur la portée de votre arme.

Il sort par la gauche.

MAX

Tout de suite. (A Kaspar, d'un ton pressant) Cède-la moi !

KASPAR

Non, quand même tu te jetterais à mes pieds !

MAX

Gredin !...

Il sort par la gauche.

KASPAR

Si l'on veut !... Vite, faisons un sort à la sixième balle !... (Il charge son arme.) La septième, celle du Diable, il peut la conserver pour le tir d'épreuve ! Ah ! Ah ! Ah ! Châtiment exemplaire ! Ce sera bien fait pour la jolie fiancée !... Voici un renardeau qui court. La sixième lui trouera la peau !... (Il vise en s'éloignant. On entend aussitôt la détonation dans la coulisse.)

CHANGEMENT DE TABLEAU

DEUXIÈME TABLEAU

LA CHAMBRETTE D'AGATHE

Elle est ancienne, mais gracieusement ornée. Porte au milieu. Du côté gauche, un petit autel domestique, sur lequel est placé, dans un vase à fleurs, un bouquet de roses blanches, éclairé par un rayon de soleil, venant de la fenêtre.

SCÈNE II

AGATHE seule.

Vêtue de sa toilette blanche de mariée, à rubans verts, elle est agenouillée devant l'autel. Elle se relève et se tourne vers le spectateur. Avec un recueillement douloureux, elle chante :

Caratine (n° 12).

I. Bien qu'il se voile d'un nuage,
Aux cieux demeure le soleil.
Un saint vouloir là-haut réside
Et l'Univers dépend de lui.
Sa Providence, clair regard,
Embrasse un monde en son amour.

II. De moi prendra souci mon Père :
Mon cœur, mes vœux lui sont soumis.
N'aurais-je plus qu'un jour à vivre,
De ma promesse il est garant.
Sa Providence, clair regard,
Saura veiller sur mon amour.

SCÈNE III

Agathe. Annette, parée, mais sans fleurs[1], ni rameau, entre par le milieu.

ANNETTE

Quoi! Tu en es là seulement? Mais te voilà triste! Je suis sûre que tu as pleuré. Bah! larmes de fiancée et pluie de printemps durent peu, dit le proverbe. Au reste, Dieu sait que nous avons eu assez de pluie cette nuit! A croire que la tempête allait jeter bas le vieux pavillon de chasse!

AGATHE

Et Max se trouvait dans la forêt, par cet orage affreux! Aussi j'ai eu des rêves si angoissants!

ANNETTE

Des rêves! J'ai toujours entendu dire qu'on doit retenir ce qu'on a rêvé la veille de ses noces. Comme les rainettes annoncent pluie ou beau temps, ces rêves-là présagent aux mariés heur ou malheur. Qu'as-tu donc rêvé?

AGATHE

Des choses prodigieuses. Dans mon rêve, j'étais changée en blanche colombe et je volais de branche en branche. Max tirait sur moi, je tombais, mais la blanche colombe avait disparu, j'étais redevenue

1. Ni Annette, ni les demoiselles d'honneur ne doivent être parées de fleurs, puisque Agathe, sans le savoir, est obligée de prendre comme moyen de se préserver de la septième balle, les roses saintes pour en parer son front, la couronne de mariée n'ayant pu être prête à temps (Note du livret allemand).

Agathe et un énorme, un noir oiseau de proie roulait dans le sang.

ANNETTE, frappant dans ses mains.

A merveille, à merveille!

AGATHE

Et pourquoi ?

ANNETTE

Oui.... Le noir oiseau de proie (tu vas voir toute l'aventure!). — Tu as travaillé tard à ta robe de mariée et, avant de t'endormir, tu songeais certainement à ton sort actuel. Voilà pour la blanche colombe. — Tu as eu peur des plumes de l'aigle fixées au chapeau de Max, elles t'ont fait penser en frissonnant aux oiseaux de proie. Voilà pour l'oiseau noir !... Ne suis-je pas une habile devineresse ?

AGATHE

C'est ton affection pour moi qui t'inspire, chère, joyeuse enfant! Cependant, n'as-tu jamais ouï dire que les rêves s'accomplissent?

ANNETTE, à part

Ne trouverai-je donc rien pour la distraire? (Haut, avec un sérieux apparent, mêlé de crainte.) Vraiment, on ne peut pas absolument les récuser! Moi-même, j'en sais un exemple effrayant.

Romance et air (n° 13).

Un soir, ma tante fit ce rêve.
La porte s'ouvre brusquement;

Puis... d'elle..., blanche comme un linge,
Terrible, approche, à pas de spectre,
Un monstre horrible,
Aux yeux pleins de flamme,
Traînant une chaîne.
Il va vers la couche
Où tante dormait;
Cette pauvre tante
Blanche comme un linge!
Il pleure..., ah!... si fort,
Gémit, si triste, hélas!
Que tante se signe,
Appelle avec des cris d'effroi :
— Suzanne,... Margareth! (*bis*)
On arrive, on éclaire...
Et songe donc!... Mais
Ne va pas trembler!
Moi, j'en frémis, car
Le spectre... : Néro,... le chien de garde!

Agathe se détourne involontairement.

ANNETTE, timidement

M'en veux-tu donc?
Indifférente,
Crois-tu que je le sois?
Un jour de noces, point de larmes!

Air : A jolie
Fiancée
La tristesse sied fort mal.
Qu'elle charme,
Qu'elle entraîne,
Et ravisse,

Et fascine
Par sa grâce
Tous les hommes,
C'est son rôle, son devoir!
Dans les tristes cloîtres.
Que les nonnes pleurent;
Mais à toi sourit l'espoir,
La chapelle s'illumine,
Tous les cœurs amis s'assemblent.
Chère amie, point d'effroi!

(Parlé) Maintenant, je vais vite aller chercher la couronne. La vieille Lisbeth vient de l'apporter de la ville et, par oubli, je l'ai laissée en bas. (La porte du milieu s'ouvre.) Tiens! voici déjà tes demoiselles d'honneur!

SCÈNE IV

Les mêmes. Les demoiselles d'honneur en costumes de fête, mais sans couronnes, ni fleurs.

ANNETTE, en sortant :

Bonjour, chères amies! Chantez toujours vos couplets à la fiancée. Je reviens tout de suite, avec la couronne de mariée.

Elle sort par le milieu.

Chœur des jeunes filles (n° 14)[1]

I. Voici l'emblème virginal
Avec rubans de soie!
Nous t'emmenons danser au bal.
L'amour sera ta joie.

1. La première strophe allemande est citée page 47.

Toutes dansant une ronde autour d'Agathe :

— Feuilles vertes, rubans bleus,
Forment la couronne.

II. Lavande, myrthe et thym fleuri,
De nos jardins proviennent.
Il tarde bien, le cher mari!
Mon cœur l'attend; qu'il vienne!

Au refrain : Feuilles vertes, etc.

III. Elle a filé pendant sept ans
Le lin sur sa quenouille.
Tissé de lin, le voile est blanc
Et verte la couronne.
Refrain

IV. Quand vient enfin l'époux, paré,
Sept ans déjà qu'il l'aime!
Il a gardé l'amour juré;
Elle a gagné l'emblème.
Refrain

SCÈNE V

Les mêmes. Annette revient avec une boîte ronde, nouée de rubans. Elle reprend le refrain, tout en élevant en l'air la boîte.

ANNETTE

Là, me revoici. Mais je suis presque tombée sur le nez. Figure-toi, Agathe, que le vieux seigneur Kuno a encore fait le revenant!

AGATHE, oppressée

Que dis-tu?

ANNETTE

Qu'en trébuchant contre ce vieux portrait, j'ai failli me casser les jambes. Cette nuit, pour la seconde fois, il est tombé de la muraille dont il a arraché un gros morceau de plâtre. Aussi le cadre est-il brisé.

AGATHE

Présage inquiétant. C'était l'aïeul de notre famille.

ANNETTE

Tu trembles encore pour une araignée! Dans une nuit de tempête, quand tous les bois craquaient, qu'y a-t-il là d'extraordinaire? [Sans doute je n'aurai pas su bien manier le marteau; puis le vieux clou était tout rouillé.] Allons, gai! encore une fois le refrain!

Elle coupe la ficelle, s'agenouille en folâtrant devant Agathe et lui tend la boite.

TOUTES, excepté Agathe, chantent :

Feuilles vertes, rubans bleus,
Forment la couronne.

AGATHE ouvre la boîte et recule :

Ah! (Toutes, sauf Annette, encore agenouillée, reculent en même temps, effrayées).

ANNETTE

Quoi? Qu'y a-t-il?

Agathe tire la couronne. C'est une couronne mortuaire en argent.

ANNETTE, très effrayée

Une couronne mortuaire!... Ciel! C'est.... (Tressaillant et dissimulant son trouble.) Non, c'est insupportable!

C'est notre messagère, vieille et presque aveugle, ou bien la marchande qui se sera trompée de boite !

Les jeunes filles se regardent entre elles, pensives; Agathe, les yeux fixés à terre, joint les mains sans parler.

ANNETTE

Mais comment faire maintenant? (Elle ferme la boite et la cache bien vite.) Emportons celle-ci.... Il nous faut cependant une couronne!

AGATHE

Peut-être est-ce là un signe d'en-haut? Le pieux ermite, en me donnant ces roses blanches, avait un air si grave, si sérieux! Faites-en une couronne de mariée. Devant l'autel ou dans le cercueil, une jeune fille peut porter des roses blanches.

ANNETTE sort vite les roses du vase à fleurs, en secoue l'eau, les dispose en couronne et en pare Agathe

Succès complet! Elles s'entrelacent d'elles-mêmes et te siéent à ravir! Partons maintenant! Nos compagnons doivent s'impatienter. Chantez, chantez!

Les jeunes filles et Annette chantent le refrain de la ronde; leurs voix vont en diminuant, à mesure qu'elles s'éloignent.

CHANGEMENT DE TABLEAU

TROISIÈME TABLEAU

Une belle et pittoresque contrée. Du côté droit et jusqu'à la moitié de l'arrière-plan, la tente de chasse du Prince dans laquelle festoient des hôtes distingués et des courtisans, ayant tous un rameau vert au chapeau. A droite, sur le devant, un siège de repos.

SCÈNE VI

Du côté gauche sont rangés les veneurs et les rabatteurs qui festoient aussi. Derrière eux, un amas de gibier, cerfs, sangliers, et autres bêtes tuées. Ottokar, à table, sous la tente principale : à la place la plus intérieure, Kuno, Max, dans le voisinage de Kuno, mais en dehors de la tente, appuyé sur son arquebuse. A gauche, Kaspar, observant derrière un arbre. Enfin, Agathe, Annette, l'Ermite, les demoiselles d'honneur et un groupe de paysans.

CHŒUR DES VENEURS nº 15 [1]

I. Plaisir de la chasse, non, rien ne t'égale,
Ne rend plus ardente la sève en nos cœurs.
Aux bois s'élancer, quand le cor nous appelle,
Poursuivre le cerf aux étangs, aux halliers,
C'est bien l'allégresse suprême et virile,
Qui fait le corps ferme, les mets savoureux.
Quand roches et bois de nos cris retentissent,
Joyeux, nous choquons le hanap à pleins bords.
Ho ho, tra la, la, etc....

II. Diane, propice, la nuit, nous éclaire ;
Son ombre repose le corps las du jour.
Traquer loups cruels, sangliers pleins de rage,
Aux crocs qui ravagent bourgeons verdissants,
C'est bien l'allégresse suprême et virile, etc.
(Au refrain.)

Ils trinquent : joyeux tumulte.

1. La première strophe allemande est citée, pages 47, 48.

OTTOKAR

Trève aux joies du festin, dignes amis et compagnons de chasse ! Passons à quelque chose de plus sérieux. Je ratifie votre choix très volontiers, mon brave Kuno. Votre gendre aura mon agrément.

KUNO

Je puis donner de lui le meilleur témoignage. Certainement, il mettra le plus grand zèle à mériter vos faveurs.

OTTOKAR

Je l'espère. Dites-lui de se tenir prêt. (Kuno sort du banquet, cause avec Max et revient prendre sa place.)

KASPAR, à part :

Où s'attarde donc cette poupée ? A l'aide, Samiel ! (Il grimpe sur l'arbre et regarde de tous côtés.)

OTTOKAR

Où est la fiancée ? J'en ai si souvent entendu faire l'éloge que j'ai un très grand désir de la connaître.

KUNO

A l'exemple de vos ancêtres vénérés, vous faites toujours preuve d'une indulgence à l'égard de ma famille !

MAX, tenant la balle dans le creux de sa main et la contemplant obstinément

Je t'ai conservée jusqu'à présent, balle infaillible dont j'attends mon bonheur ! Mais tu pèses maintenant cent fois plus à ma main !]

KUNO

Ma fille va bientôt venir. Mais si vous vouliez, seigneur Prince, accéder à mon désir, daignez ordonner que l'épreuve du tir ait lieu avant son arrivée. Le brave garçon a eu, depuis quelque temps, [à l'approche d'une décision qui fixera son bonheur,] une malchance particulière. La présence de sa fiancée pourrait le troubler.

OTTOKAR, souriant

En effet, pour un tireur, il semble manquer un peu de sang-froid. Tandis que je l'observais de loin, il a fait trois coups de maître; mais depuis que je l'ai fait appeler, il a manqué chaque fois.

KUNO

Je n'en disconviens pas... et cependant jusqu'ici, il était le plus adroit.

OTTOKAR

Qui sait, vieux, si nous aurions fait mieux, l'un ou l'autre, le jour de nos noces? Toutefois, respect au vieux usages! Au reste, (souriant et haut, de manière que Max puisse l'entendre.) Kuno, parmi vos plus anciens gardes, n'en est-il pas un qui, il y a quelques années du moins, était d'une adresse hors ligne?

KUNO

Celui-là, très digne seigneur, permettez-moi....

MAX, à part

Kaspar possède peut-être encore sa dernière balle franche. Il pourrait bien.... (Hâtivement il charge son arme et y glisse la balle.) Encore une seule et jamais plus!...

OTTOKAR

D'ailleurs, c'est seulement pour observer la coutume et confirmer ma faveur. (Il sort du banquet, ses hôtes et courtisans le suivent. Les veneurs se lèvent, se dispersent de différents côtés.) Allons, jeune tireur, un seul coup semblable aux trois premiers de ce matin et tu es heureux! (Après avoir regardé à sa gauche.) Vois-tu, là, sur ce rameau, une colombe blanche? L'épreuve est aisée. Tire! Max vise; Agathe, dans le moment où il va presser la détente, venant de la gauche, sort d'entre les arbres, sur l'un desquels est perchée la colombe et crie : — Ne tire pas! Je suis la colombe! (La colombe s'envole vers l'arbre sur lequel Kaspar est monté. Il en descend rapidement. Max la suit du canon de son arquebuse. Le coup part. La colombe s'envole et fuit. En même temps, Agathe et Kaspar crient et tombent. On transporte Agathe à droite sur le banc de repos. Kaspar gît au milieu de la scène.)

Finale (nº 16).

QUELQUES-UNS

Ciel, voyez! Agathe, il l'a tuée!...

D'AUTRES

De l'arbre tombe Kaspar.

D'AUTRES ENCORE

Nous n'osons pas
Les regarder!
O coup terrible du sort....

CHŒUR

Dont nos âmes souffrent, tremblent!
Est-ce un acte criminel?

Qui des deux fut sa victime?
Nous n'osons en décider.

Ottokar et ses voisins immédiats se sont empressés auprès d'Agathe. Quelques veneurs se sont rapprochés de Kaspar. Agathe a été portée à droite sur le banc de repos par Annette, les jeunes filles et quelques paysans. Tous sont occupés autour d'elle. Auprès d'elle, Max, agenouillé.

AGATHE, revenant d'une profonde syncope

Où suis-je?
Ma chute est donc un rêve?

ANNETTE

Ressaisis-toi!

MAX et KUNO

Vivante!

QUELQUES-UNS

Louange à tous les saints! [1]
Au jour ses yeux se rouvrent.

D'AUTRES, entourant Kaspar

Le coup vient de l'atteindre,
Il gît couvert de sang.

KASPAR, s'efforçant de se redresser dans une convulsion :

J'ai vu l'ermite auprès d'Agathe.
Le ciel triomphe et c'en est fait de moi!

AGATHE, se remettant et se relevant peu à peu :

Je vis encor; l'effroi m'a seul brisée.
J'aspire encor l'air pur, l'air si doux.

KUNO

Vivante enfin!

1. Var. : A toi, Seigneur, merci!

MAX

Pour nous sourire!

AGATHE

O Max! Je vis encor!

MAX

La douce voix me parle.... Agathe, tu vis encor!

SAMIEL apparaît, sortant de terre derrière Kaspar, invisible aux autres.

KASPAR l'aperçoit

Toi, Samiel, déjà!

Ironique :

Ah! ton serment, tu l'as tenu!
Prends ton butin. Je brave les menaces
Du ciel maudit!

Il menace le ciel de son poing fermé: puis, s'adressant à Samiel :

Maudit!

Il succombe en de violentes convulsions. SAMIEL disparaît.

QUELQUES-UNS, avec terreur

Ah! dans la mort, c'est sa prière!

KUNO

Ce fut toujours un garnement.
Le ciel enfin l'a bien puni.

D'AUTRES

Le ciel lui-même, il l'a maudit!

D'AUTRES encore

Il appelait à lui le Diable!

OTTOKAR

Loin, dans la Gorge[1], qu'on le jette!

Quelques veneurs, s'éloignant par la gauche, emportent le cadavre de Kaspar.

OTTOKAR, à Max

Tu peux résoudre seul l'énigme.
Un crime vient de s'accomplir.
Tremble, si tu n'en fais l'aveu complet!

MAX

Prince, j'ai péché, je suis indigne.
Le mort, par fourbe, m'entraîna;
De désespoir, j'ai fui la route
De la vertu, de la piété.
Ces balles..., dont j'ai fait emploi,
Portent un charme. Il les fondit pour moi.

OTTOKAR, avec colère

En hâte fuis de mon domaine,
Ne reviens plus dans ce pays!
Devant l'Enfer le Ciel se ferme!
Non, non, tu n'auras pas sa pure main!

MAX

Je puis le dire
Pour ma défense.
Cœur faible, soit, mais criminel non pas!

1. Sous-entendu : au Loup (*Wolfsschlucht*.)

KUNO

son devoir il fut soumis.

AGATHE

Qu'à mon amour on ne l'arrache!

LE CHŒUR

C'est un bras fort, un cœur vaillant;
Il fut toujours loyal et bon.

ANNETTE

Doux seigneur, miséricorde!

OTTOKAR

Non! Agathe est trop pure pour lui!
Eloigne-toi de mes regards!
Que tu reviennes, la prison t'attend!

L'Ermite entre par la gauche. Tous s'inclinent avec respect devant lui. Ottokar lui-même se découvre.

L'ERMITE

Qui prononça si dure loi?
Son crime doit-il être ainsi puni?

OTTOKAR

C'est toi, saint homme, toi
Dont on vénère les vertus?
Je te salue, ermite aimé de Dieu,
Je t'obéis bien volontiers.
Toi-même, juge! Ta sentence,
Je veux la faire mienne.

L'ERMITE

Cœur innocent, dans sa faiblesse,
Peut transgresser devoir et loi.
Si vaine fut ta sauvegarde,
Vertu, devant son désespoir,
Faut-il, pour une balle franche,
A deux cœurs purs ravir leur joie
Et qu'ils succombent aux embûches
Dont leur amour les investit?
— Qui le premier les frapperait?
Qui peut répondre de son cœur? —
Que cette épreuve n'ait plus lieu jamais!
— Mais, Prince, malgré son noir péché,

(Avec un regard sévère à Max.)

Il fut naguère honnête et bon,
Qu'il soit puni d'un an d'épreuve!
S'il redevient ce qu'il était jadis,
La main d'Agathe soit à lui!

OTTOKAR

Ton dire me suffit,
Car Dieu s'exprime en toi.

TOUS

Vive le Prince! Il ne repousse pas
Le vœu que notre ermite a fait!

OTTOKAR, à Max :

Si tu deviens tel que l'on t'a connu,
Moi-même, alors, je vous unis.

MAX

Mon cœur sera toujours fidèle;
Toujours sacré me soit l'honneur!

ENSEMBLE

AGATHE

Ma joie[1] s'exprime en douces larmes;
Jamais des mots ne la diront.

OTTOKAR et L'ERMITE

Si l'Eternel, là-haut, fait grâce,
Un roi s'honore à pardonner.

KUNO, à Max et à Agathe

Suivez toujours la bonne route,
Pour être dignes du bonheur!

ANNETTE, à Agathe

Alors, nous autres, chère amie,
Viendrons parer ton front de fleurs.

L'ERMITE, s'agenouillant et élevant les mains :

Eh bien! que tous les yeux s'élèvent
Vers Dieu, de l'innocence ami!

TOUS, en chœur

Oui, que nos regards vers le Ciel se dirigent!
En Dieu, notre Guide éternel, ayons foi!
Celui dont la vie et le cœur sont sans crime,
Se fie à la bonté de son Père divin!

FIN

1. Le mot : « Joie » remplace ici l'allemand : *Dank* (reconnaissance). La chanteuse doit lui donner ce sens dans l'expression vocale.

APPENDICE

PREMIER TABLEAU DU PREMIER ACTE[1]

Une forêt, avec une cabane d'ermite.

Auprès de celle-ci, un autel de gazon. Derrière, une croix ou une image sainte, entièrement encadrée par les feuillages fleuris d'un rosier blanc.

SCÈNE I

L'Ermite, seul, agenouillé devant l'autel.

L'ERMITE

Dieu de miséricorde! Seigneur qui es là-haut!
A toi, que célèbrent le soleil et les étoiles,
Soit encore, dans cette solitude,
Voué le cœur de ton serviteur!

Il joint les mains et incline en priant son front vers l'autel. Silence rempli par la musique. Puis il se redresse comme sortant d'une extase, effrayé par une apparition d'en haut.

Quelle vision!
Maître de l'Univers, ne le permets point!
J'ai vu, — et l'effroi m'agite encore, —
J'ai vu, dans les ténèbres, l'Ennemi aux aguets,
Avec un visage exprimant une perverse joie.
Il tendait... — Ah! mon cœur en frémit encore! —
Il tendait son poing géant
Vers un agneau sans tache.

1. Voir la Préface, page 4 et la note (1) de la page 111 du livret.

C'était Agathe. Du côté de son fiancé,
Il jetait des regards de haine farouche,
Comme s'il voulait l'enlacer dans ses filets.
Un mépris sardonique sur sa sombre face,
Il le saisissait déjà par la main....

Avec une pitié profonde :

Seigneur, écoute la prière d'un vieillard!
Ne laisse pas s'accomplir un tel crime!
Protège-le, ô Providence éternelle,
Contre les embûches et le pouvoir du Mauvais!

Il se relève et fait quelques pas en avant. Parlé.

Qu'était-ce donc? Il me semble que j'ai été un moment au tombeau et que me voilà rendu à la lumière. Je vis avec simplicité, ma couche est dure; le sang se refroidit dans les veines du vieillard, parfois m'apparaissent des visions divines. Par tous les saints, il y a trois jours que je n'ai vu Agathe; déjà cependant la clochette de l'ermitage a fait entendre son signal pardessus les bois environnants, annonçant l'approche du soir. Mais là, si mes yeux ne me trompent, c'est bien elle qui vient.

SCÈNE II

L'Ermite. Agathe portant une cruche de lait. Annette lui apporte un panier et le lui remet, tandis qu'elle monte à l'ermitage.

AGATHE à Annette

Merci.

Annette s'éloigne.

L'ERMITE

Sois bénie, ma fille! Tu es restée longtemps sans venir....

AGATHE

Allez-vous bien, vénérable père? Je serais venue hier ou avant-hier. Mais ces fruits que je vous avais réservés n'ont pas voulu mûrir plus tôt. Prenez-les. ainsi que le pain et la petite cruche de lait. Je n'ose vous apporter d'autres rafraîchissements.

L'ERMITE

Les fruits sont exquis. Tu as soin de moi comme une fille véritable.

AGATHE

C'est vous que j'aime le plus après mon père.

L'ERMITE

S'il en était ainsi, que dirait ton Max?

AGATHE

Mais, — ce n'est pas la même chose! — je parle d'amour filial. Vous plaisantez; vous êtes plus gai qu'à l'ordinaire.

L'ERMITE, à part :

Comme elle se trompe! — (Haut) : Ton Max va bien?

AGATHE

Oui, mais il est inquiet au sujet de l'épreuve du tir qu'il doit subir demain.

L'ERMITE

J'ai entendu parler de cela. N'as-tu pas de mauvais pressentiments?

AGATHE

Parfois, en effet, quand Max me regarde si tristement!

L'ERMITE

Mon cœur souffre d'avoir à dissiper ta gaieté pour un moment. Cependant je ne puis te dissimuler....

AGATHE

Oh ! parlez, vénérable père ! Ce qui vient de vous ne peut qu'être utile à mon salut.

L'ERMITE

Je ne suis pas fixé sur le danger qui vous menace, toi et ton fiancé ! Mais une vision m'a inquiété pour vous.

AGATHE, avec anxiété

Laquelle ?

L'ERMITE

Les visions ne présagent ordinairement l'avenir qu'avec une clarté confuse ; la mienne était de cette sorte. Mais quand je te vois, je sens mon cœur oppressé.

AGATHE

Alors, laissez-moi recommander à vos pieuses prières mon bonheur et celui de Max. Vous exaucerez ce vœu, n'est-ce pas ?

L'ERMITE

Je ne suis qu'un homme faillible, mais vous pouvez compter sur mon intercession....

AGATHE

Je suis pleine d'espoir.

L'ERMITE

Conserve fidèlement ta pureté de cœur, le Tout-Puissant te protégera.

AGATHE

Adieu donc, vénérable père et ne nous oubliez pas dans vos prières!

L'ERMITE

Dieu soit avec toi, ma fille!

Agathe sort.

(La rappelant) — Agathe!

AGATHE

Vous avez encore quelque chose à me dire?

L'ERMITE

Une voix intérieure m'avertit de ne pas te laisser partir aujourd'hui sans t'offrir un présent en échange du tien. Ce rosier dont la première bouture fut apportée de Palestine à mon prédécesseur, par un pèlerin, a crû d'une manière merveilleuse. Chaque printemps, il se couvre d'une profusion de fleurs. J'en recueille les pétales et les presse; les paysans attribuent à l'eau provenant de ces roses une efficacité miraculeuse. Prends donc quelques-unes de ces roses! Ce sera le cadeau de fiançailles de mon amour paternel.

Il cueille des roses, les réunit en un bouquet et les donne à Agathe, à la fin du duo suivant.

Duo

Reçois ce don d'un ami,
Don consacré, chaste et pur!

AGATHE

Plus que tout ce que je possède,
Il me sera cher!

L'ERMITE

Si l'éclat des fleurs disparaît,
Tu devras songer à ceci :
Ce qui est terrestre, passe.

AGATHE

J'en conserverai les pétales
Afin que plus tard, une fois flétris,
Leur parfum m'en rappelle le souvenir.

L'ERMITE

Tu n'oublieras pas non plus
Que la rose doit être pressée,
Afin de procurer la guérison.

AGATHE

De même, avant d'obtenir les joies pures,
Le cœur humain, par la souffrance,
Doit être éprouvé et purifié !

L'ERMITE

Prends donc ce don d'un ami,
Don consacré, chaste et pur !

AGATHE

Plus que tout ce que je possède,
Il me sera cher.

L'Ermite rentre dans son ermitage. Agathe s'éloigne dans le bois.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

LA ROCHE-SUR-YON. — IMPRIMERIE CENTRALE DE L'OUEST

